VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

método de

contrabaixo

Conceitos para improvisação

Geraldo Vieira

ferramentas básicas

melodia

jazz

percepção

tipos de acorde

Escala diminuta

análises

superposição de acordes

harmonização

e muito mais



cover baixo

COLEÇÃO TOQUE DE MESTRE by moog



método de contrabaixo

Conceitos para improvisação

Geraldo Vieira

Melodia
Jazz
Percepção
Tipos de acorde
Escala diminuta
Análises
Superposição de acordes
Função harmônica
Harmonização
e muito mais

COLEÇÃO TOQUE DE MESTRE



www.editorahmp.com.br

Autor
Geraldo Vieira (ww3.cafemusic.com.br/gvieira)
Fotografia
Fernanda Lupo
Coordenação
André Martins (www.andremartins.com.br)

Arte
Editora HMP
Diagramação
Gustavo Peron / Ricardo Rossati
Impresso pelo processo direct-to-plate por Prol Editora Gráfica Ltda.

índice

09 Melodia
14 Jazz
17 Percepção
20 Tipos de acorde
24 Escala diminuta
27 Análises
33 Superposição de acordes
39 Função harmônica
46 Harmonização

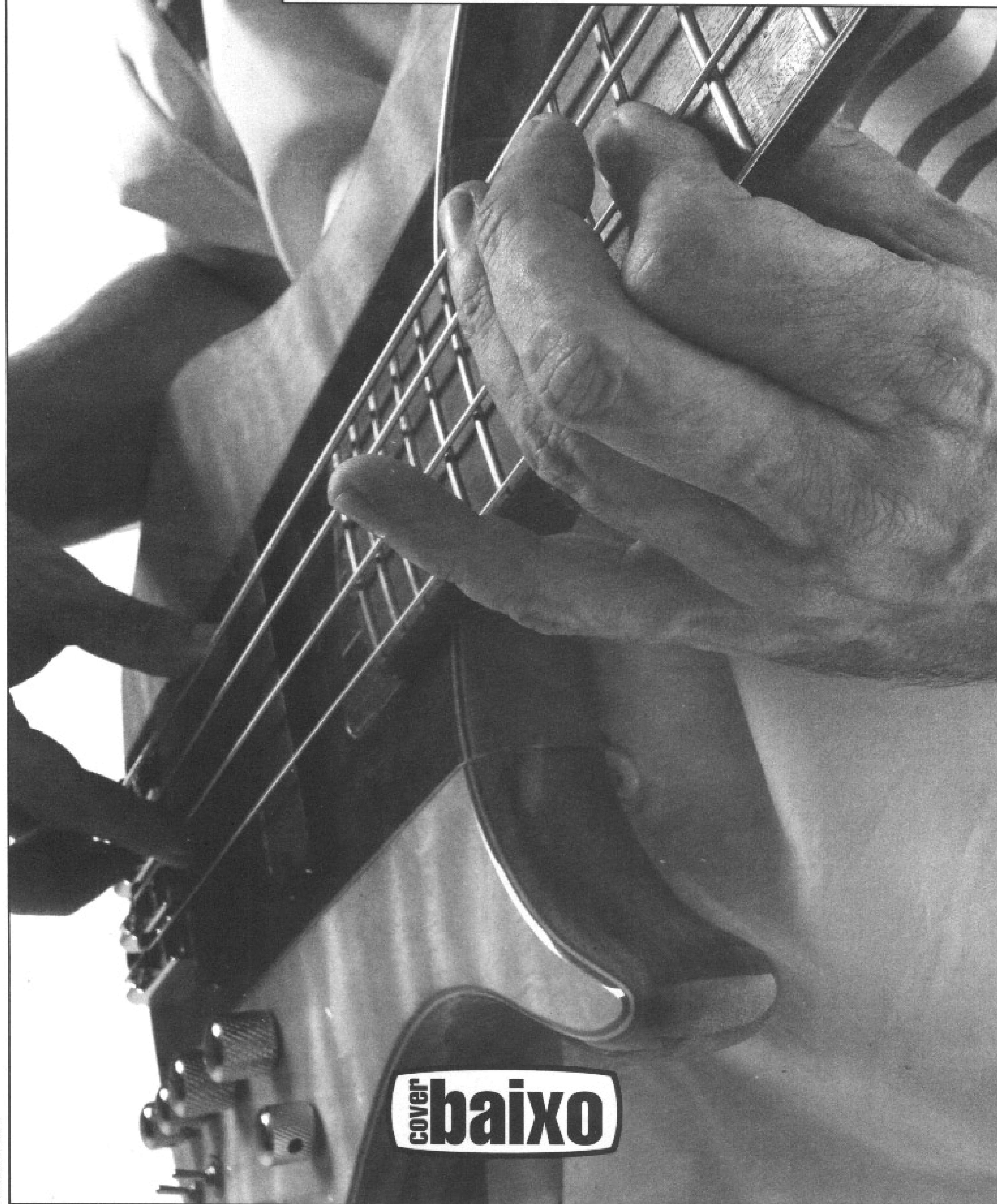


FERNANDA LUPO

/ Introdução /

Quando fui convidado a escrever este método, pensei sobre quais assuntos poderia explorar em uma publicação como esta, além daqueles que normalmente se encontram – escalas, campo harmônico, licks e coisas do gênero. Ao pesquisar o material que possuo, encontrei propostas para uma concepção mais analítica sobre os diversos componentes que fazem parte de um tema de jazz. Com a ajuda deste acervo pessoal, procurei passar um pouco dessa visão "decupada" da estética jazzista, apoiado por vasto material harmônico, muitos licks e uma grande dose de propostas experimentalistas, que motivam a criar fazendo uso da intuição, ou como gosto de dizer, "pondo a música para dentro". Este material não é absolutamente inédito; em grande parte, é fundamentado num antigo tratado em forma de livro, tão raro quanto surpreendente. Fazendo um "mix" com o que venho criando ao longo dos anos como músico e professor, obtive o resultado apresentado neste método que você acaba de adquirir. Espero que goste, que faça bom proveito e que não deixe de adquirir os outros fascículos dessa imprescindível coleção TOQUE DE MESTRE, a fim de obter o máximo de informações complementares para otimizar seus estudos.

ferramentas



FERNANDA LUPO

/ As ferramentas básicas /

Em improvisação, consideramos cinco fatores principais para que possamos obter bons resultados:

a) intuição;

b) intelecto;

c) emoção;

d) sentido de alturas (intervalos);

e) hábito (ou seja, prática constante).

A intuição é o elemento principal da nossa originalidade; a emoção determina o caráter de nossas idéias; o intelecto nos ajuda a resolver os problemas técnicos e, juntamente com a intuição, a desenvolver e estética melódica; o sentido de alturas transforma as idéias ouvidas ou imaginadas em notas com nome; e o hábito nos ajuda a refinar a técnica para que possamos, rapidamente, executar e transformar os esquemas de altura em digitações. Quatro desses fatores (intuição, emoção, sentido de alturas e hábito) são, em grande parte, subconscientes. Dessa forma, o controle do processo se origina no intelecto. Não existe uma proporção determinada para a ação de cada um desses elementos, podemos nos basear mais em uns do que em outros. Mas somente pessoas muito especiais conseguem guiar-se totalmente pelos elementos subconscientes, portanto, precisamos estudar – sempre e muito – e permanecer atentos às nossas deficiências ou dificuldades. Uma vez que o intelecto vem a ser o único fator controlável, vamos procurar nos desenvolver quase exclusivamente por meio dele, esperando, a partir disso, expandir os outros quatro fatores. Para se estar à vontade no processo de improvisação é de extrema importância que tenhamos o domínio dos elementos estéticos sobre os quais pretendemos trabalhar.
Em geral, esses elementos traduzem-se em formas melódicas de 12 ou 32 compassos de extensão, executadas tantas vezes quantas forem necessárias para permitir o máximo de liberdade temporal a cada improvisador. Elementos como o tamanho da peça, sua concepção harmônica e temática (A-B-A, A-A-B-A, A-B-B-A, etc.), o tamanho de cada uma dessas partes, sua tonalidade, as modulações que a compõem, os tipos de acordes e a forma como estão relacionados, as escalas mais adequadas aos acordes individualmente e às seções que formam, tudo isso constitui o mínimo em termos de conhecimento, mas não são os únicos aspectos a levar-se em conta. Analisaremos a seqüência abaixo – uma típica harmonia de blues com 12 compassos – de acordo com o que foi exposto.

Fig. 1

C7M	F7	C7M	C7	F7	F7
C7M	C7M	Dm7	G7	C7M	C7M

A seqüência apresentada acima está em C. Os quatro primeiros compassos nos dão a sensação da tonalidade original, seguindo-se uma seqüência de dois compassos com uma sensação implícita de F, e terminando numa seqüência de seis compassos em C novamente, incluindo-se aí seus 2º e 5º graus. É importante lembrar que, em jazz, o termo "blues" refere-se a uma sucessão de acordes de 12 compassos. Uma vez que a melodia se move de forma gradual (não passa necessariamente das notas de um acorde para outro), é importante decidir as notas intermediárias. No caso do C7M, usando-se o modo Jônio teremos como notas adicionais: Ré, Fá e Lá, que nesse caso podem servir como união melódica entre as notas do acorde, Dó, Mi, Sol e Si. O mesmo processo pode ser aplicado ao acorde de F7, usando-se para isso o modo Mixolídio; para os acordes de Dm7 e G7, estreitamente relacionados com a tonalidade original, usam-se os modos Dórico e Mixolídio, respectivamente.

Fig. 2

Cmaj^7 F^7 Cmaj^7 C^7

F^7 F^7 Cmaj^7 Cmaj^7

Dm^7 G^7 Cmaj^7 Cmaj^7

melodia



FERNANDA LUPO

A melodia

Juntamente com a harmonia e o ritmo, a melodia é um dos elementos essenciais da música; é aquela parte que se escuta com maior proeminência e que pode ser dividida em fragmentos menores que, por sua vez, podem juntar-se para formar esquemas simétricos. O tema ou motivo é o menor fragmento do qual poderá originar-se grande parte da música.

Fig. 3

tema 1 — variação 1
C F7 C C7

variação 2 — variação 3
F7 F7 C C

tema 2 — tema 2 — tema 3
Dm7 G7 C C

Na figura acima podemos observar a aparência geral e a natureza de um tema ou motivo; constatamos que é uma idéia breve, porém completa, e que se conclui de modo lógico - inclusive do ponto de vista rítmico - pela inclusão de sons de maior ou menor duração e de pausas. Compor motivos breves e originais é uma prática benéfica para quem quer começar a explorar o mundo da improvisação; com um pouco de persistência pode-se atingir níveis razoáveis de precisão e rapidez. De início, pode-se estabelecer a criação de dois por dia, devidamente anotados em um caderno de música e passíveis de revisão. Essa prática permitirá a formação de um repertório próprio que poderá servir de base para a criação de frases cada vez mais elaboradas, além de facilitar o desenvolvimento do estilo pessoal. Também é importante escutar e tirar solos de outros músicos e observar como resolvem os problemas harmônicos e rítmicos. Se necessário, fragmente tais solos em frases menores e aplique-os em situações diversas daquelas em que foram usadas inicialmente, mudando uma ou outra nota. Esse exercício o ajudará a ampliar seu repertório por

meio de material já existente. A prática da transposição também é de suma importância, assim como a adaptação para tipos diferentes de acordes partindo-se de pequenas modificações na idéia inicial sem, contudo, modificar seu caráter. Muitas frases podem começar em pontos diferentes do acorde sobre o qual foram concebidas. Por outro lado, saber para qual acorde uma frase será mais adequada pode tornar-se um problema e, nesse contexto, antes de tudo deve-se levar em conta o senso comum e o bom gosto. Veremos que raramente uma frase pode ser aplicada a apenas um tipo de acorde. Uma alternativa possível para se resolver o problema seria separar os sons mais importantes da frase que criamos e reordená-los, dentro do possível, de modo que se disponham em terças superpostas, simulando-se a construção de um acorde. As notas não usadas nesse processo podem ser empregadas como notas de passagem ou adorno; dependendo do nível de conhecimento, pode-se acrescentar outras notas (9ªs, 11ªs, 13ªs, etc.) e determinar sua tônica através da análise do acorde resultante. A partir desses procedimentos torna-se fácil determinar o acorde (ou acordes) sobre os quais podemos aplicar nossa idéia. Uma vez feito isso, a frase está pronta para aplicação. Voltando à transposição, gosto de trabalhar com saltos de 4ªs. A figura 4 mostra um exemplo em Cm7 sobre o qual se aplica esse processo.

Fig. 4

Cm^7

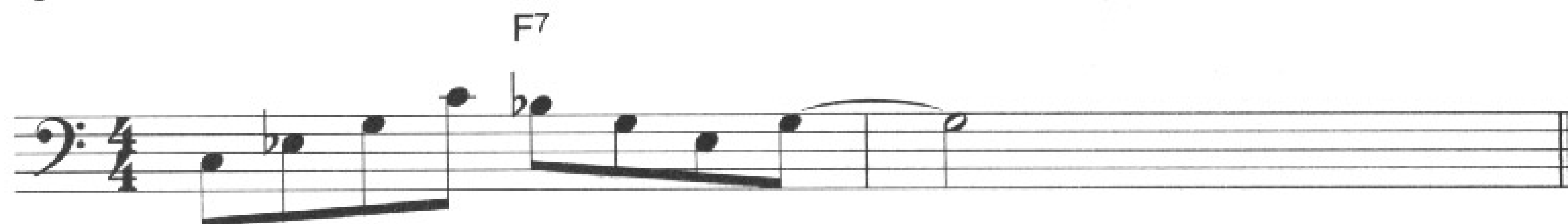
Fm^7

Bm^7

$E\flat m^7$

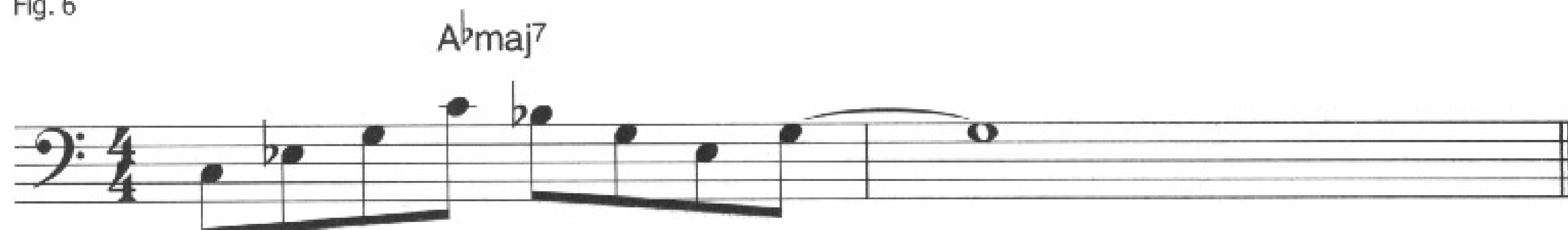
Conforme foi dito anteriormente, uma frase pode adaptar-se a mais de um acorde. Isso pode ser demonstrado com o exemplo da figura 4. Sem nenhuma modificação, a mesma frase pode ser aplicada a outros acordes: basta encontrarmos o grau de onde deve partir. Na figura 5, tomando-se como exemplo um acorde F7, partindo-se do 5º grau teremos:

Fig. 5



Na figura 6 temos mais uma possibilidade, desta vez a partir do 3º grau de um acorde de Ab7M:

Fig. 6



Com uma pequena alteração, podemos aplicá-la a um acorde de C7 sem mudar seu caráter, como mostra a figura 7:

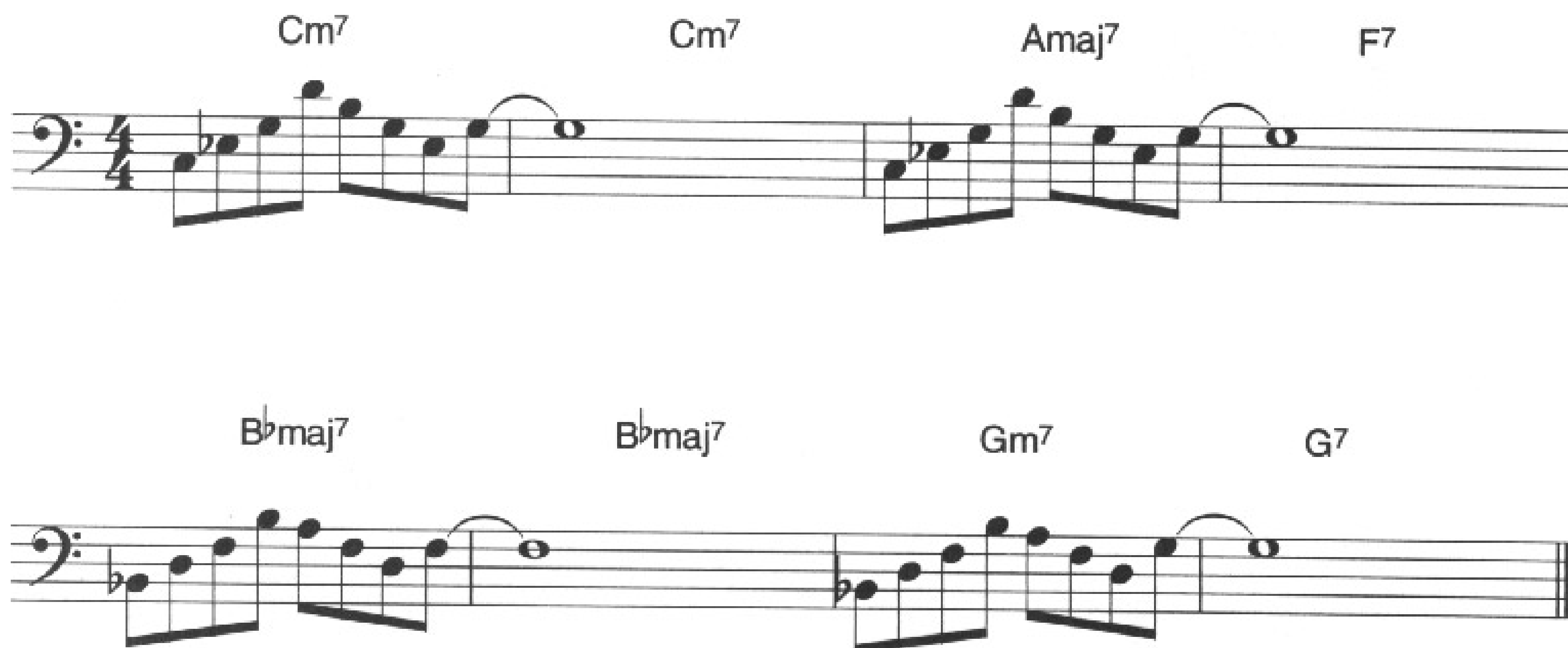
Fig. 7



Como pudemos ver, uma vez que se tenha aprendido a frase nas 12 tonalidades e que a tenhamos aplicado da maneira como foi mostrado acima, teremos ampliado o número de possibilidades úteis para a criação. Vale ressaltar que devemos sempre escrevê-las; no início pode parecer tedioso, mas esse é um caminho que levará a um grau de desenvolvimento no qual não precisaremos mais recorrer a esse procedimento: a transposição e a adaptação para qualquer tonalidade ou acorde acontecerá de forma automática, o que nos tornará aptos a aplicar o conceito em improvisações reais.

A figura 8 mostra a aparência que teriam essas modificações e transposições em um pequeno trecho de solo.

Fig. 8



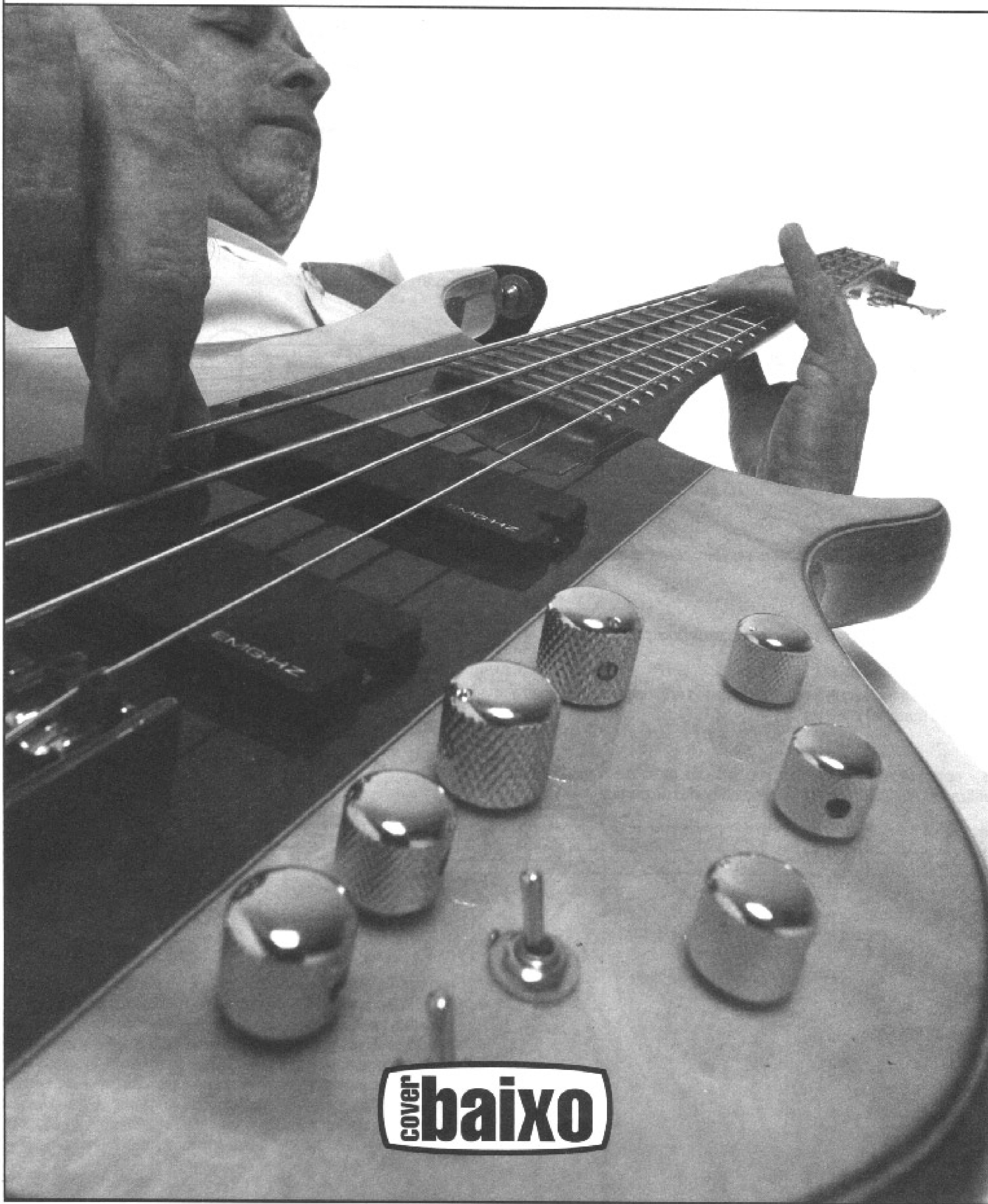
Aqui estão algumas dicas que servem como exercício para se desenvolver o que foi dito:

1 - comece a transcrever os solos de seus baixistas prediletos;

2 - comece a formar uma coleção de frases originais ou adaptadas a partir de material já existente;

3 - aprenda a desenvolver melodias por meio de transposição, utilizando sua coleção de frases como ponto de partida.

contrabaixo no jazz

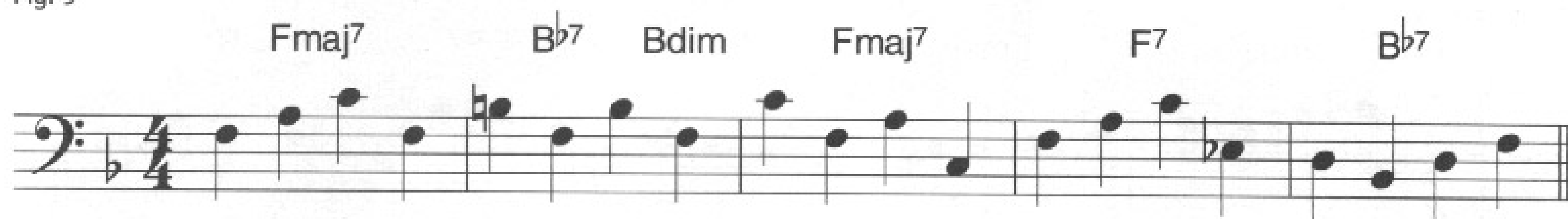


FERNANDA LUPO

O contrabaixo no jazz

O esquema rítmico do contrabaixo é bem conhecido; normalmente é formado por semínimas, com uso eventual de colcheias para quebrar a monotonia. Em certas situações ocorrerá que o baixo poderá tocar em 2 com o uso de semínimas no 1º e 3º tempos, o que geralmente acontece na seção da melodia, e também com notas eventuais no 2º e 4º tempos. No que diz respeito às notas propriamente ditas, existem vários tipos de "linhas de baixo", mas o enfoque principal dessa construção deve ser dado às notas consonantes e importantes de cada acorde, em especial a tônica e a quinta. Outro caminho seria escolher os sons importantes da tonalidade em questão. Existem dois tipos básicos de linhas de baixo: modo de acorde ou modo de escala (linha caminhante), sendo o primeiro o mais indicado a quem está começando a explorar o mundo da improvisação. Conforme dissemos, escolhe-se as notas importantes do acorde, com ênfase na tônica e na quinta.

Fig. 9



Note-se que essa linha não contém sétimas e que predomina a porção triádica dos acordes. Em função de sua sonoridade grave, deve-se pensar sempre em reduzir as dissonâncias em relação aos outros instrumentos. Nessa questão, mesmo acordes que têm inversão de baixo (por exemplo, C/E) muitas vezes funcionam melhor com o baixo tocando a tônica, ao invés da inversão indicada, sendo esta aplicada apenas na montagem do acorde pelos outros instrumentos. Esta não é uma regra: deve-se usar critérios de bom senso para resolver o problema e definir o que soa bem. Sendo assim, a simplicidade e a economia são de grande importância, principalmente para quem está começando. A repetição de sons de maneira sucessiva figura também como uma opção que pode funcionar perfeitamente. A figura10 mostra o primeiro compasso desse exemplo, com duas alternativas viáveis.

Fig. 10



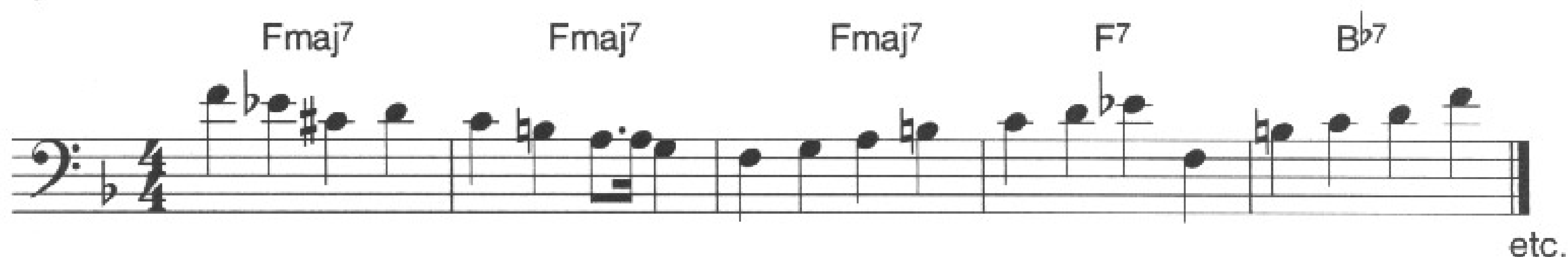
Uma dica: os tempos 2 e 4 podem conter sons que não pertencem ao acorde (dissonantes). A figura11 mostra como poderia ficar o terceiro compasso do exemplo acima, empregando-se esse conceito.
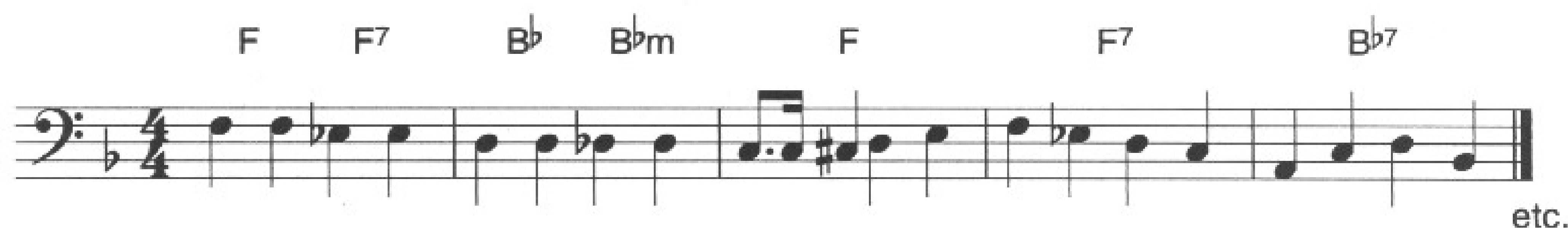
Fig. 11



De acordo com a teoria clássica, os acentos métricos e melódicos devem acontecer nos tempos 1 e 3, que são normalmente os lugares mais indicados para os sons harmônicos (sendo, portanto, os tempos 2 e 4 os mais indicados para os sons não harmônicos ou dissonantes). No jazz essa manipulação sonora é essencialmente a mesma, mas os acentos rítmicos encontram-se sobre os tempos 2 e 4, mesmo que os sons nesses tempos sejam dissonantes. Assim, os tempos 1 e 3 não serão acentuados, mesmo sendo consonantes. Quando utilizamos sons que não pertencem ao acorde, o modo mais conveniente é o de escala, usando-se os sons que pertencem à escala da tonalidade. É por esse motivo que utilizamos Si bemol e não Si natural no exemplo anterior. Os exemplos abaixo apresentam uma linha construída dentro do conceito escala e têm uma quantidade considerável de notas que não pertencem aos acordes; há até mesmo notas que não pertencem à escala da tonalidade (nesse caso, funcionando como notas de aproximação cromática).

Fig. 12





do ouvido

cover baixo

FERNANDA LUPO

/ O desenvolvimento do ouvido /

Uma das práticas mais comuns no estudo da música é o ditado musical, no qual o estudante identifica e escreve um tema ou frase executada pelo professor. Ele traduz um som abstrato em símbolos e os escreve de forma a torná-los compreensíveis. A dinâmica do processo é simples: recebemos o som através do sentido da audição e processamos a informação, passando-a para o papel na forma de símbolos. Na improvisação o processo é o mesmo, mas ao invés do papel, passamos o som imaginado para o instrumento, instantaneamente. Essa habilidade pode ser desenvolvida por meio da prática. A diferença está no fato de lançarmos mão do nosso repertório de frases – o repertório que deve estar guardado em nosso cérebro. Isto é o que significa "passar a música para dentro de si". Sempre enfatizo a importância de se desenvolver essa capacidade, de "ter a música de dentro para fora". Só se consegue chegar a esse estágio com o aprimoramento da percepção, com o desenvolvimento do sentido de alturas.. Então, tanto o compositor quanto o improvisador usam o mesmo processo, mas terminam de forma diferente – um escrevendo e o outro tocando. Dessa forma, o uso do ditado musical é de grande utilidade para nossa evolução como músicos de jazz. Não é preciso falar sobre a importância de se treinar também a transcrição, seja qual for o estilo. Nesse "caldeirão de sentidos" absolutamente necessários para o bom improvisador, é preciso destacar ainda a importância da memória, que deve registrar instantaneamente os sons ouvidos ou imaginados antes que a informação se perca. Também é imprescindível desenvolver-se o sentido de alturas no próprio instrumento, o que permitirá ao cérebro realizar traduções cada vez mais eficientes desses sons, incluindo-se as digitações mais apropriadas para os melhores resultados.

COMEÇANDO A SE DESENVOLVER

Quem já utilizou o instrumento para transcrever músicas, provavelmente já descobriu que cada som possui um timbre ligeiramente diferente. Quem toca piano (ou ao menos conhece a disposição de um teclado) já se deu conta da diferença que fazem as teclas pretas em uma sucessão de notas onde predominam as brancas, ou a diferença entre peças tocadas na tonalidade de Ré em comparação, por exemplo, com músicas tocadas em Mi: a primeira parece ser mais escura e pesada, enquanto a segunda nos parece mais brilhante. Em todos os instrumentos podemos detectar diferenças sutis em relação às características sonoras e às técnicas. O uso de diferentes tipos de corda ou, nos instrumentos de sopro, a mudança de registro produzem diferenças mínimas que detectamos pela percepção pura e simples. Muitas vezes não nos damos conta de que possuímos essa capacidade. Por meio de exercícios de ditado podemos desenvolvê-la e aplicá-la de modo a alcançar o total controle sobre o que estiver acontecendo. Uma vez desenvolvido, esse sentido nos ajudará a encontrar as alturas exatas em instrumentos diversos, pela simples comparação da região em que são tocadas em nosso instrumento. São várias as vantagens de desenvolvê-lo: elimina-se todo erro relacionado à questão; torna-se mais fácil atuar no campo da imitação melódica, em situações de conjunto; nos tornamos aptos a traduzir harmonias com as quais não temos familiaridade; finalmente – e principalmente, o improvisador toma consciência "em tempo real" das alturas que escuta através dos sons executados pelos outros

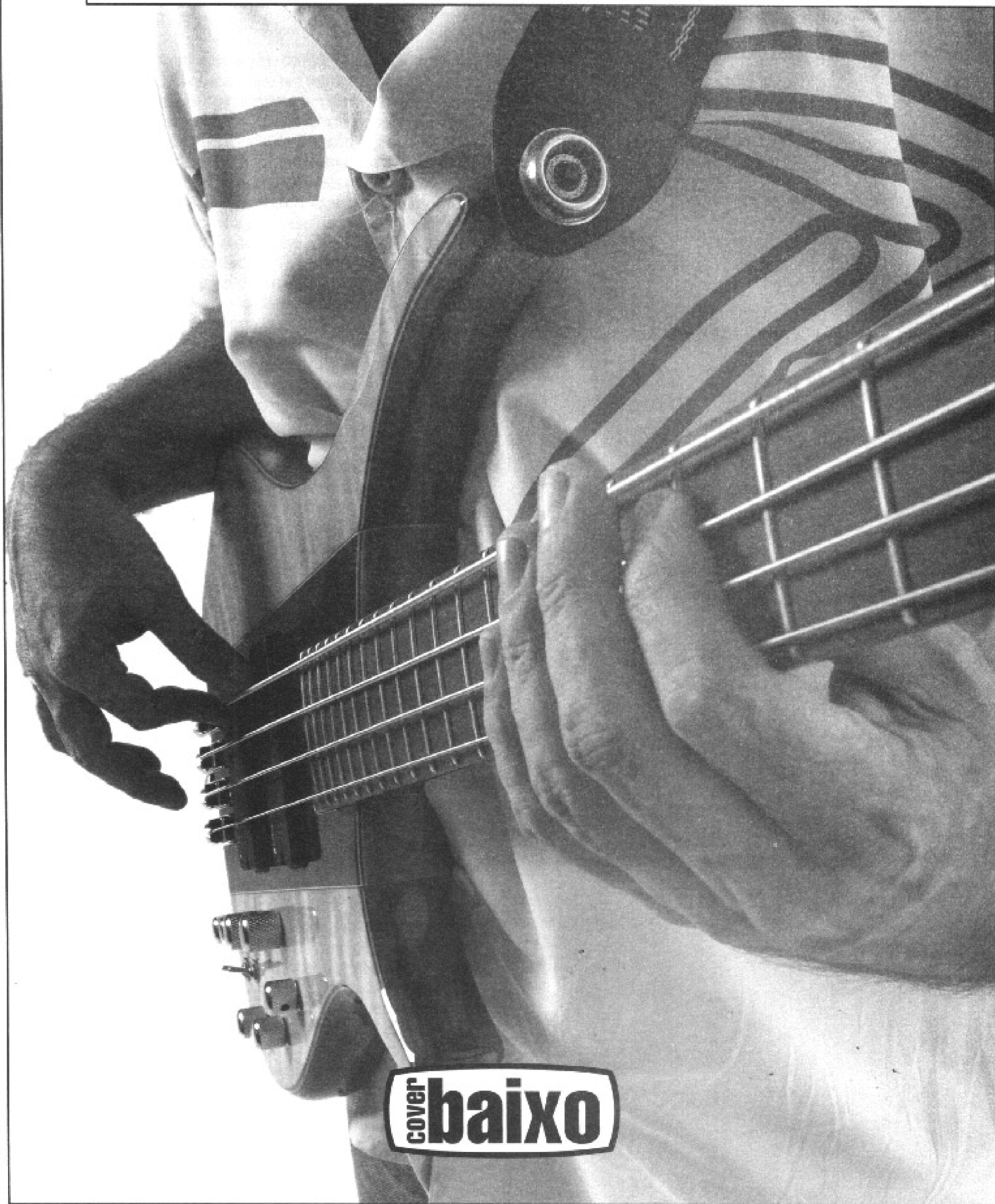
músicos. Tente o seguinte:

1 - comece a observar as diferenças de timbre em seu instrumento;

2 - comece a estudar com outro baixista, executando exercícios com a função de igualar sons, começando com uma nota por vez e evoluindo até chegar à produção de frases;

3 - comece a transcrever solos de baixo com o objetivo tocá-los.

tipos de acorde



FERNANDA LUPO

Tipos de acorde

Até aqui, utilizamos três tipos de estruturas de acordes: 7M, 7m e 7. Como o objetivo é obter-se maior variedade, podemos utilizar alternativas a estes tipos básicos, desde que as condições o permitam. Para isso, devemos partir dos critérios de bom gosto e da observação de como outros músicos resolvem as diversas situações harmônicas, e escutar sempre o que vem sendo feito em termos de composição e improvisação. Podemos, por exemplo, substituir um acorde de 7M por um 6M. Se estivermos em uma tonalidade menor, existirão duas alternativas possíveis ao 7m: 6m ou m7+ (que nada mais é do que a tríade menor com 7ª maior). Em outras situações, o 7m poderá ser substituído por um acorde meio diminuto (tríade diminuta com 7 menor). Com relação aos dominantes, pode-se optar por 7 (5-) ou 7 (5+), se as condições permitirem. Todos esses acordes podem ser usados com bastante liberdade em lugar dos tipos mais habituais em cada família, desde que tenham potencial para servir a esse propósito. É importante lembrar que, apesar de funcionarem como alternativa em termos de harmonização, nem sempre tais acordes utilizam a mesma escala dos acordes que estão substituindo. O acorde de 6M utiliza a mesma escala daquele de 7M (modo Jônio); no entanto, os de 6m, assim como m7+, adaptam-se à escala menor melódica. Sobre o m7+ também pode ser aplicada a escala menor harmônica; sobre o 6m, a menor harmônica deve ser evitada porque a sexta menor estaria em conflito com a sexta maior da anterior.

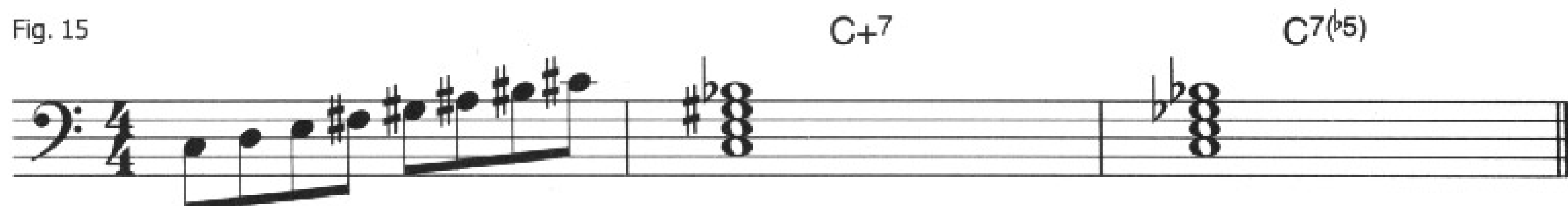
Fig. 13

Com relação aos acordes ø (meio diminuto), a escala associada é o modo Lócrio ou, se preferir, o modo Jônio começando meio tom acima da tônica.

Fig. 14

Quanto aos acordes 7 (5+) e 7 (5-), pode-se utilizar a escala por tons inteiros que contém todas as notas desses acordes e causa um impacto harmônico interessante.

Fig. 15



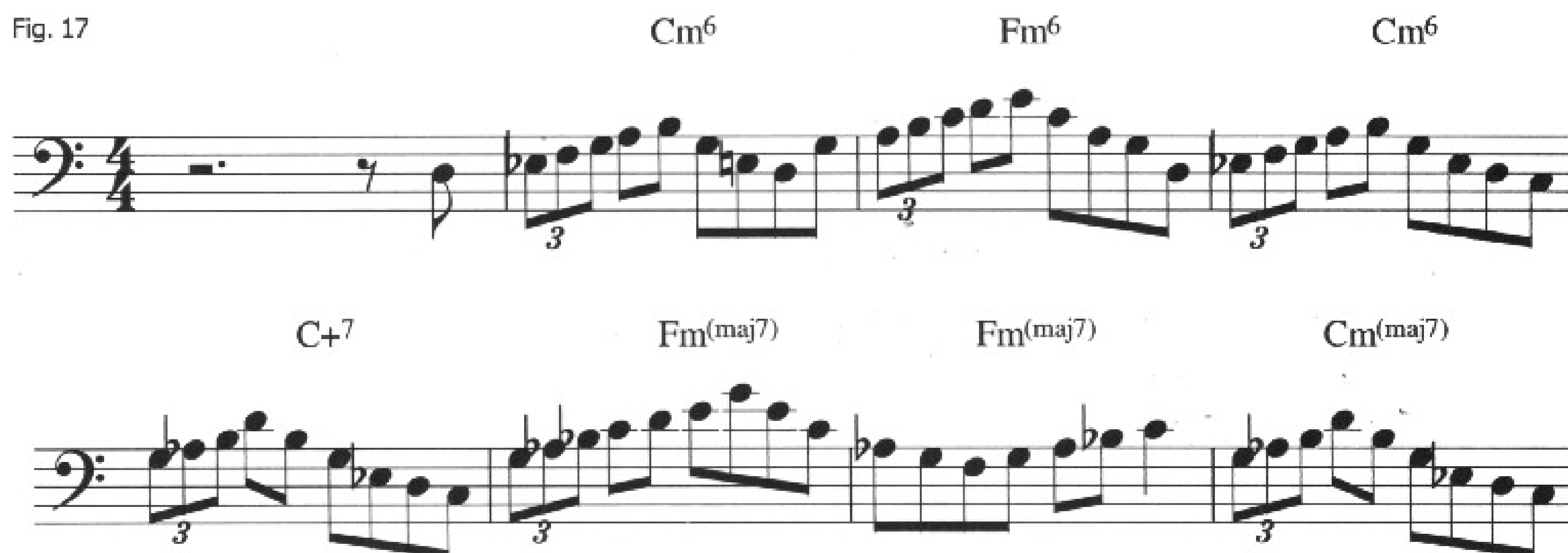
A figura16 mostra uma planilha com as famílias mais comuns de acordes e as escalas a eles relacionadas.
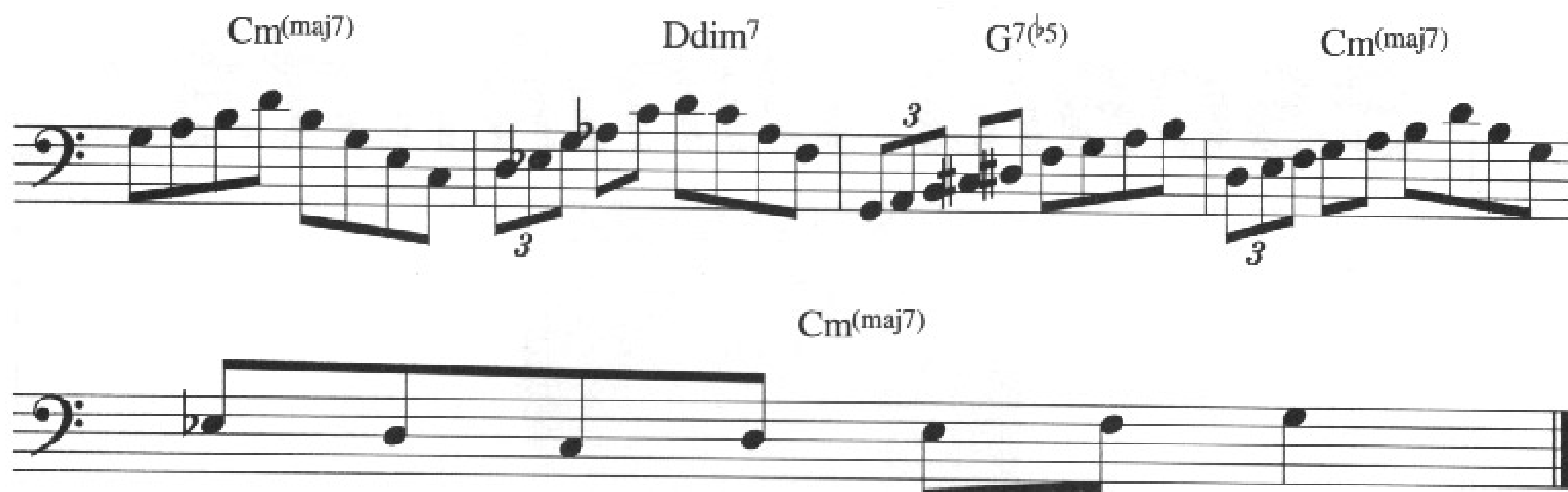
Fig. 16

Família de acordes	Acorde	Escala
Acordes maiores de tônica	7M, 6M	Escala maior (modo jônico)
Acordes menores de tônica	6m m7+	Escala menor melódica Escala menor melódica e harmônica
Acordes 7m	7m 7ø	Modo dórico Modo lócrio
Acordes 7 dominante	7 7(5+) 7(5-)	Modo mixolidio Tons inteiros Tons inteiros

A fig17 mostra outra sucessão de acordes usando-se essas novas opções de harmonização.

Fig. 17





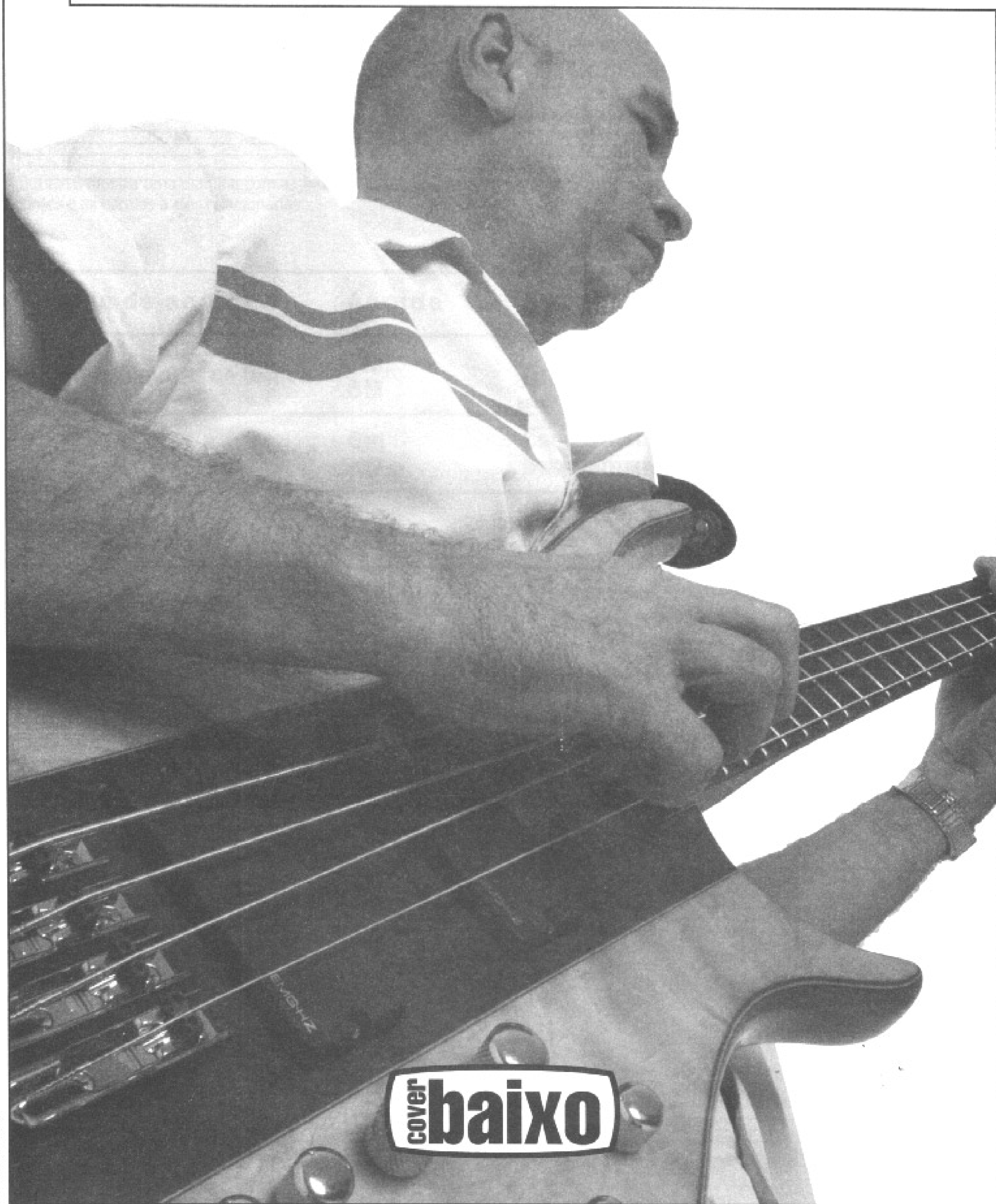
Para treinar, é importante:

1 - escrever e praticar os arpejos de cada um dos acordes citados;

2 - escrever as escalas menores melódica e harmônica, bem como o modo Lócrio e a escala por tons inteiros (hexafônica) em todas as tonalidades, usando progressão por 4ªs. (C, F, Bb, Eb, etc.);

3 - em cada escala escrita, assinalar o acorde (ou acordes) sobre o qual se aplica, e a partir de qual nota.

escala diminuta

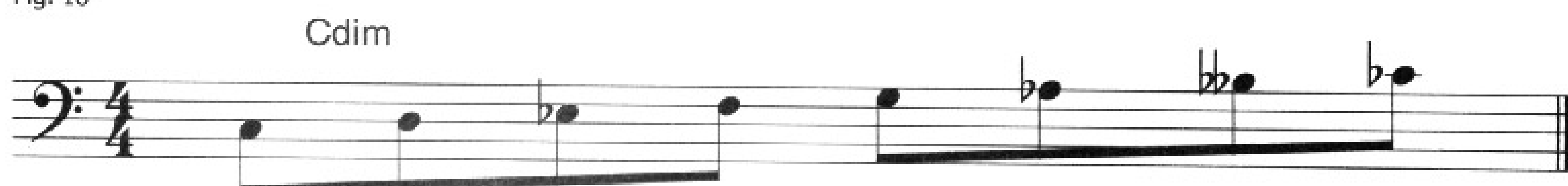


FERNANDA LUPO

Escala diminuta

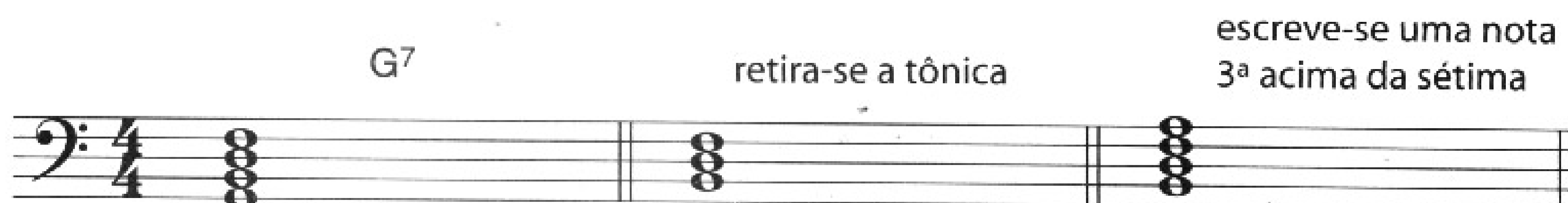
No jazz, a utilização de diversas escalas é interessante a ponto de alguns autores centrarem suas pesquisas unicamente nesse aspecto. Dentro desse conceito, os acordes são usados apenas como referência para as "possibilidades escalísticas", cujo conteúdo oferece vasta gama de dissonâncias como opções a serem usadas em condições específicas. Como sempre, o improvisador dependerá de seu ouvido como guia para orientá-lo através dos caminhos mais adequados. A escala diminuta, também conhecida como dom dim (dominante diminuta), tem a peculiaridade de usar alternadamente tons inteiros e semitons.

Fig. 18



Empresta seu nome do acorde de sétima diminuta, por sua vez constituído de intervalos de terça menor (um tom e meio), que lhe confere aspecto simétrico e sonoridade ambígua. Em função de sua estrutura excepcional – que não possui intervalos comumente encontrados em harmonias baseadas nas relações tônica/dominante –, sua sonoridade não possui tonalidade. Do ponto de vista intuitivo, essa característica dificulta a previsão de qual acorde se seguirá a seu uso. Na verdade, pode resolver-se em qualquer acorde, com uma sonoridade aceitável. Poderia resolver em outro acorde diminuto, uma vez que qualquer de seus quatro sons poderia ser a tônica. Também funciona como substituto para o acorde de sétima; para isso, suprime-se a tônica do acorde em questão e transfere-se essa nota a uma terça acima da sétima, como mostra a figura 19.

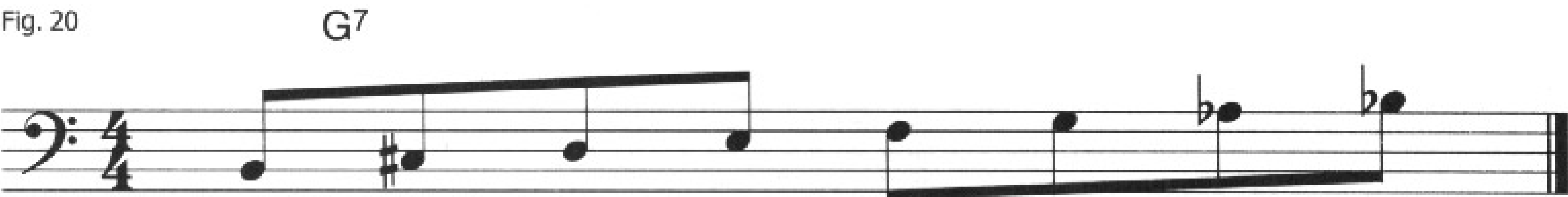
Fig. 19



Isso nos leva a concluir que, por exemplo, em uma situação na qual é necessário criar uma frase sobre um acorde dominante haverá a alternativa do uso de uma escala diminuta a partir da terça desse

acorde. É importante lembrar que se deve começar sempre com um intervalo de tom inteiro. A figura 20 ilustra essa situação.

Fig. 20

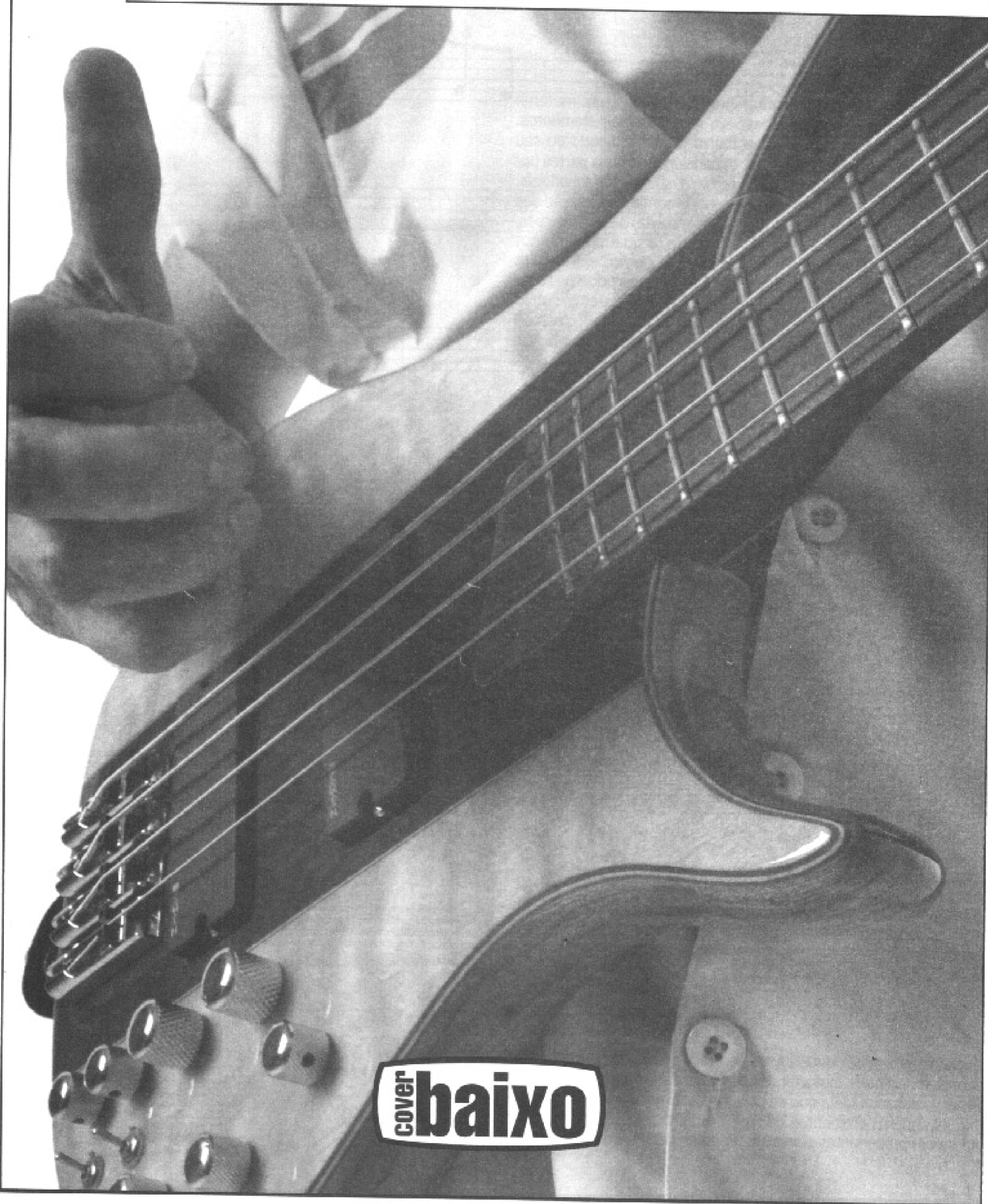


Observação: Quando se começa a escala meio tom acima se forma uma outra escala diminuta, que não poderá ser aplicada na mesma situação porque sua tônica terá sido deslocada. Isso não significa que não seja aplicável dessa forma (já utilizei assim), mas cria uma situação de tensão melódica bem diferente. Existem apenas três escalas diminutas: C, Db, e D. Não estamos considerando as variantes enarmônicas (E#/F, Sib/Lá, C#/Db). Isso acontece porque a escala de Eb duplicará os sons da escala de C, a de E os de Db, e assim por diante. A escala diminuta soa naturalmente melhor com o acorde diminuto, mas também é perfeitamente aplicável sobre 7ø, 6m, m7+ e 7m, funcionando como alternativa harmonicamente colorida para esses acordes. Entretanto, sua aplicação mais comum está associada ao acorde de 7ª, que tem o potencial de conseguir agregar uma série de dissonâncias, que enriquecem sua sonoridade geral embora não alterem sua função harmônica. Mais à frente veremos que à estrutura básica do acorde de 7ª podem ser agregadas 9ªs, 11ªs, 13ªs, e suas alterações. Se observarmos com cuidado, veremos que no jazz o acorde com mais potencial para o enriquecimento harmônico é justamente o de 7ª.
Ao aplicarmos uma escala diminuta de Ab sobre um acorde G7 teremos apenas duas notas de tensão que não foram produzidas pela escala diminuta: a 5ª aum e a 9ª. As demais – 5ª, 7ª, 9ª-, 9ª+, 11ª+,13ª – estão incluídas na escala. No caso do acorde G7(5+), a escala a ser usada deve ser a de tons inteiros. É importante observarmos que quando aplicamos uma escala diminuta sobre um acorde de 7ª não existirão notas que funcionem como notas de passagem. Todas as notas pertencem ao acorde, sejam elas naturais ou alterações aplicadas sobre a tétrade (T, 3ª 5ª, e 7ª). A figura 21 mostra as principais famílias de acordes com os respectivos tipos utilizados em cada uma, além das opções de escala.

Fig. 21

Família	Acorde	1ª opção	2ª opção	3ª opção
Acordes maiores de tônica	7M 6M	Escala maior		
Acordes menores de tônica	6m m7+	Menor melódica Menor melódica	Diminuta Menor harmônica	Diminuta
7m	7m 7ø	Modo Dórico Modo Lócrio	Diminuta Diminuta	
7 (Dominante)	7 7(5+) 7(5-)	Modo mixolídio Tons inteiros Diminuta 1/2 tom acima	Tons inteiros Diminuta 3ª acima Tons inteiros	Diminuta 1/2 tom acima

desenvolvendo



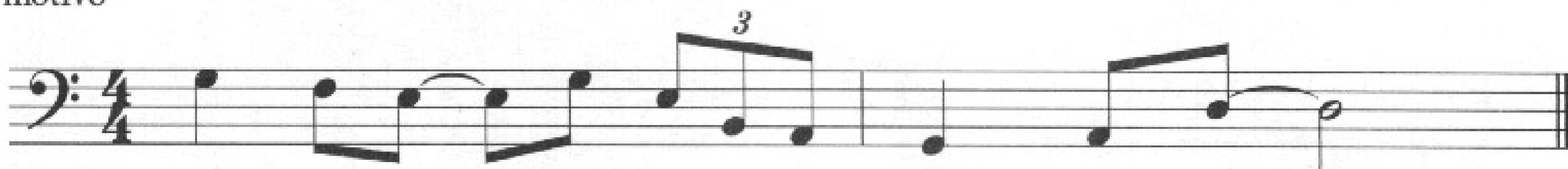
FERNANDA LUPO

Desenvolvendo e analizando a melodia

Veremos agora como desmontar motivos e construir material relacionado aos mesmos, com base em seus principais elementos. Para isso consideramos três aspectos: o primeiro, ligado ao seu contorno ou sua forma; o segundo, dimensionando suas partes por meio da sua configuração rítmica; o terceiro, suas notas essenciais. Um quadro ainda mais claro pode ser obtido com a observação dos intervalos mais proeminentes, da harmonia implícita, das articulações, do fraseado e seu caráter. A figura 22 mostra os quatro elementos básicos a serem observados em um motivo. Podemos extrair suas partes e analisá-las independentemente do todo, ou podemos usá-los por inteiro, como esquemas que possibilitam construir outros ligeiramente diferentes. Dessa maneira, os motivos de uma sessão inteira podem conter fragmentos quase invisíveis de memória e lógica.

Fig. 22

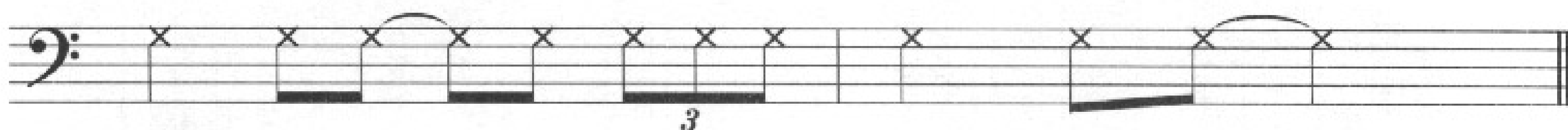
motivo



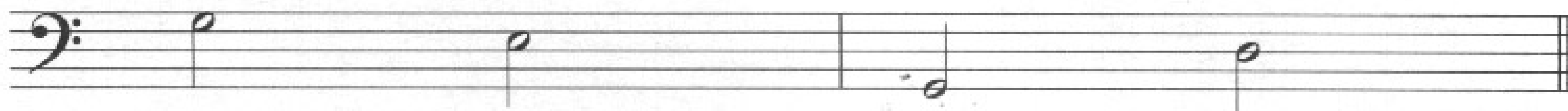
contorno



ritmo



notas essenciais

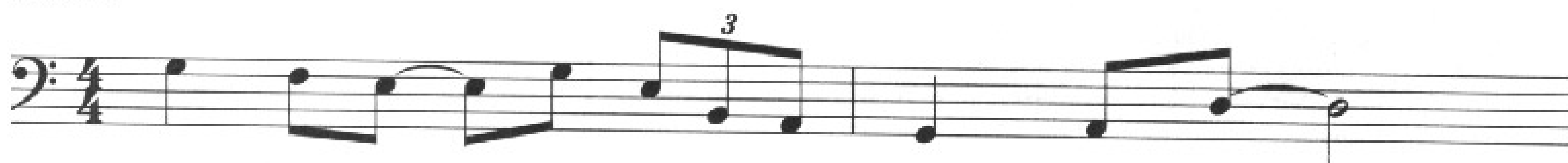


Quando analisamos uma idéia, observamos que alguns componentes parecem ser mais importantes que outros. Se o músico quiser desenvolver uma idéia que se pareça com a anterior (que, por sua vez, já contém elementos da que a antecede), deverá procurar utilizar os componentes essenciais. Por outro lado, se desejar apenas

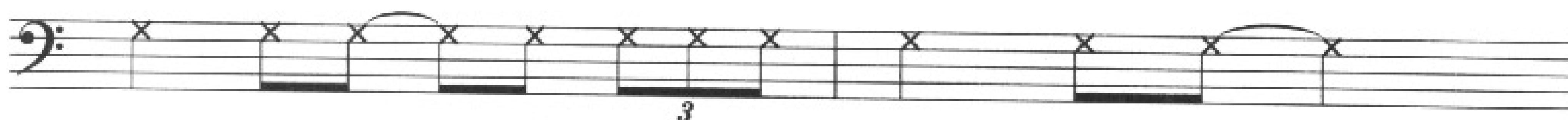
modificar sutilmente uma idéia, então deverá restringir-se aos componentes menos fundamentais. A figura 23 mostra a variação de uma idéia inicial baseada no esquema melódico.

Fig. 23

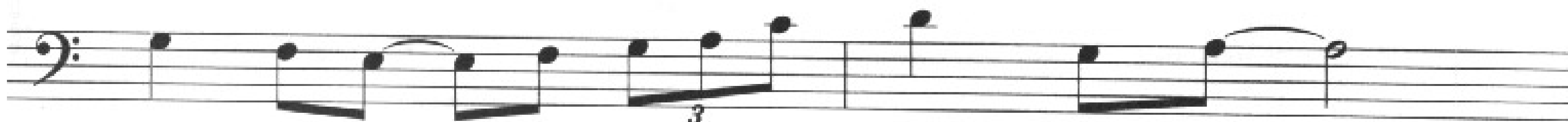
motivo



ritmo



variação 1



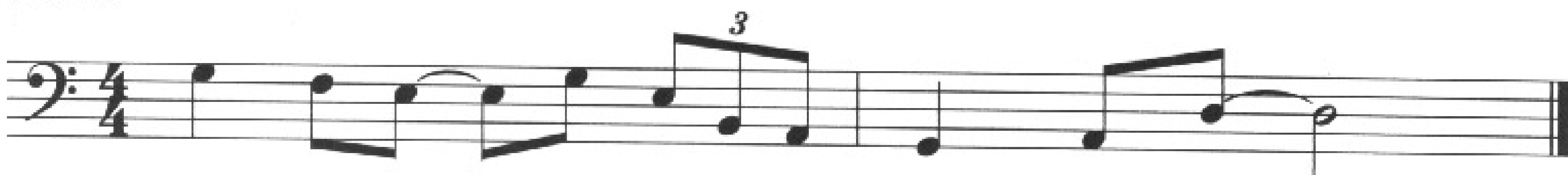
variação 2



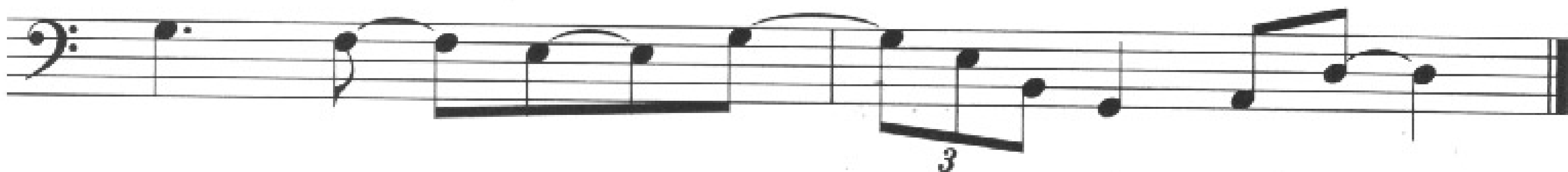
Na figura 24 temos uma variação com base no esquema rítmico.

Fig. 24

motivo



variação 1



variação 2



Uma terceira possibilidade seria a utilização dos sons essenciais de uma determinada frase, originando uma variação na qual seriam empregadas apenas as notas que a memória pôde reter depois de uma única audição (não precisam estar necessariamente na mesma seqüência). Uma vez que tais notas essenciais podem mudar juntamente com a harmonia, esse método é mais indicado para aplicar-se em situações nas quais os acordes se repetem e as alturas correspondem à harmonia durante mais tempo, embora também se possa transpor os sons essenciais para que se adaptem à nova tonalidade. Nesse caso, é preciso considerar a natureza do acorde sobre o qual se aplica a frase, sendo condição essencial que sejam da mesma. Vale a pena lembrar que nessa situação, como em tantas outras, nosso nível de conhecimento e o bom gosto são fatores determinantes.

Fig. 25

A seguir, são propostos alguns trabalhos para que você aprimore suas capacidades na área da improvisação.

1 - Analise cada motivo de sua coleção, conforme proposto na figura 22.

2 - Tente escrever versões diferentes de cada um utilizando qualquer um dos métodos propostos.

3 - Tente escrever outros motivos com base nos que acabou de produzir.

4 - Tente criar um solo por meio do desenvolvimento sucessivo de um motivo qualquer que se adapte à harmonia proposta abaixo. Tente as diversas técnicas e busque a naturalidade e a continuidade. Use os exemplos que se seguem (figura 26) como ponto de partida para criar suas próprias frases.

Fig. 26

Fm7	Bbm7	Eb7	Ab7M	Db7M	Dm7 G7	C7M	C7M
Cm7	Fm7	Bb7	Eb7M	Ab7M	Am7 D7	G7M	G7M
Am7	D7	G7M	G7M	F#m7	B7	E7M	C7(5-)
Fm7	Bbm7	Eb7	Ab7M	Db7M	Dbm7	Cm7	Bb dim
Bbm7	Eb7	Ab7M	Ab7M				

A figura acima nos dá 3 exemplos de fraseado baseados nas possibilidades que acabamos de mencionar.

contorno

ritmo

notas essenciais

Observação: A base harmônica sobre a qual estão estruturadas as frases acima correspondem aos quatro primeiros acordes da seqüência (Fm7, Bbm7, Eb7, Ab7M).

Crie uma frase de referência para a seqüência de acordes abaixo e pratique cada sessão até sentir-se à vontade. Em seguida, tente improvisar sobre a base dos contornos fornecidos. Uma sugestão: pratique cada contorno por oito compassos.
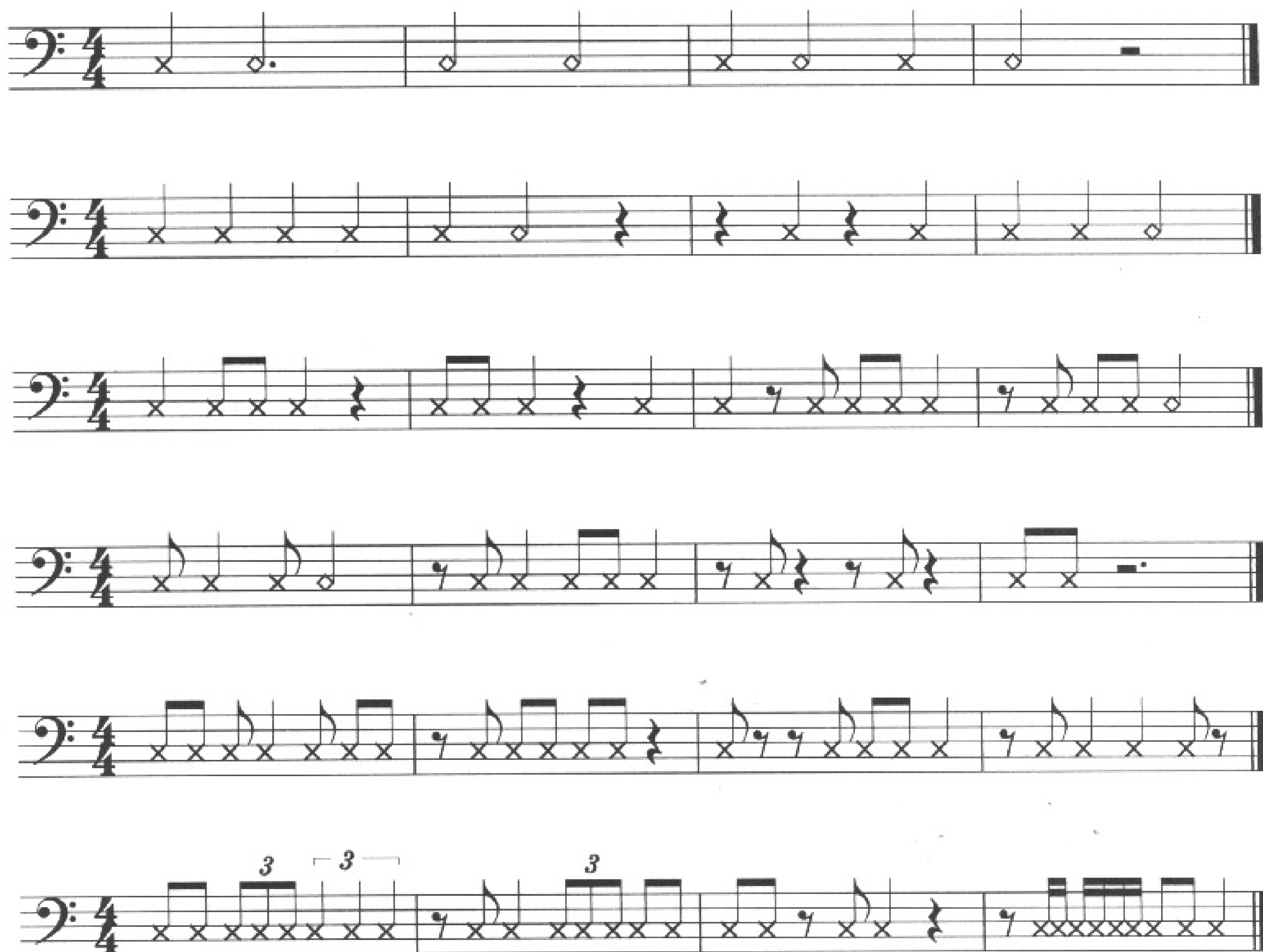
| Eb7M | Fm7 Bb7 | Eb7M | Fm7 Bb7 | Eb7 | Ab6 Abm6 | Eb6 | Eb6 ||

| G7M | Am7 D7 | G6 | Am7 D7 | Bb7M Gm7 | Cm7 F7 | F#m7 B7 | ·/· ||



A partir da harmonia acima, ou de qualquer outra de sua escolha, tente criar linhas de solo usando as propostas rítmicas da figura 27, aplicando a configuração de cada compasso em um **chorus** inteiro (um bom começo seria uma seqüência de blues de 12 compassos). Você pode também aplicar a configuração de cada dois compassos.

Fig. 27



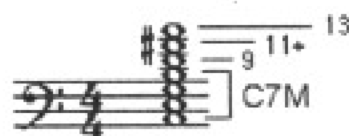
superposição

FERNANDA LUPO

cover baixo

Superposição de acordes

Os acordes de 9ª, 11ª e 13ª se produzem por meio da superposição de 3ªs sobre o acorde de 7ª, agregando cor e densidade sem que isso altere sua função, e ao mesmo tempo oferecendo maior quantidade de possibilidades harmônicas.



Observamos que a 9ª nada mais é do que a 2ª maior uma oitava acima, o mesmo acontecendo com a décima 11ª aumentada, que é uma 4ª aumentada oitava acima, e a 13ª, que é uma 6ª maior oitava acima. Essas superposições possuem potencialidade para receber alterações da forma como acontece com a 3ª, a 5ª e a 7ª dos acordes de 7ª. A figura 28 mostra as numerosas possibilidades para a superposição sobre os diversos tipos de acorde utilizados no jazz; o grupo B inclui os acordes menores de tônica e os menores de sétima, uma vez que possuem o mesmo potencial para receber alterações. É prática comum agregar-se mais de uma superposição a alguns acordes, quando possível, ou contrariamente, eliminar uma ou duas notas em favor das restantes. De qualquer maneira, pode-se comprovar que são muitas as possibilidades de variação. O acorde de 7ª é o que possui maiores possibilidades dentro do grupo C, por ter mais flexibilidade no que se refere à capacidade de receber superposições (alteradas ou não) sem perder sua função. Embora tenham sido assinaladas apenas 13 alterações para o grupo C, são possíveis 21, se incluirmos as alterações da 9ª nos acordes de 11ª e 13ª. A figura 29 mostra as oito combinações adicionais.

Observações: 1) Os acordes abaixo devem ser entendidos como escritos na clave de Fá. 2) As 9ªs do grupo C também poderiam ser menores ou aumentadas.

Quadro 1

Fig. 28

Acorde básico	com 9ª	com 9ª menor	com 9ª aumentada
Grupo A 6M 7M	9 C6M 9 C7M	não aconselhável	não aconselhável
Grupo B m6 m7 m7+ ø	9 Cm6 9 Cm7 9 Cm7+ 9 Cø	não aconselhável	supérflua!! 3- = 9-
Grupo C 7 +7 5- 7	9 C7 9 C+7 9 5- C7	9- C7 9- C+7 9- 5- C7	9+ C7 9+ C+7 9+ 5- C7

Quadro 2

Acorde básico	com 11ª	com 11ª+	com 13ª
Grupo A 6M 7M	não aconselhável	11+ 9 C6M 11+ 9 C7M	6M supérflua 6M = 13 13 11+ 9 C7M
Grupo B 6m 7m m7+ 5- m7	11 9 Cm6 11 9 Cm7 11 9 Cm7+ 11 9 C ø	7ø supérflua 5- = 11+ m7, m7+, 6m não aconselháveis	6M supérflua 6M = 13 7ø e 7m não aconselháveis 13 11+ 9 Cm7+
Grupo C 7 +7 5- 7	não aconselhável	7ø supérflua 5- = 11+ 11+ 9 C7 11+ 9 C+7	+7 não aconselhável 13 11+ 9 C7 13 11+ 9 C7 5-

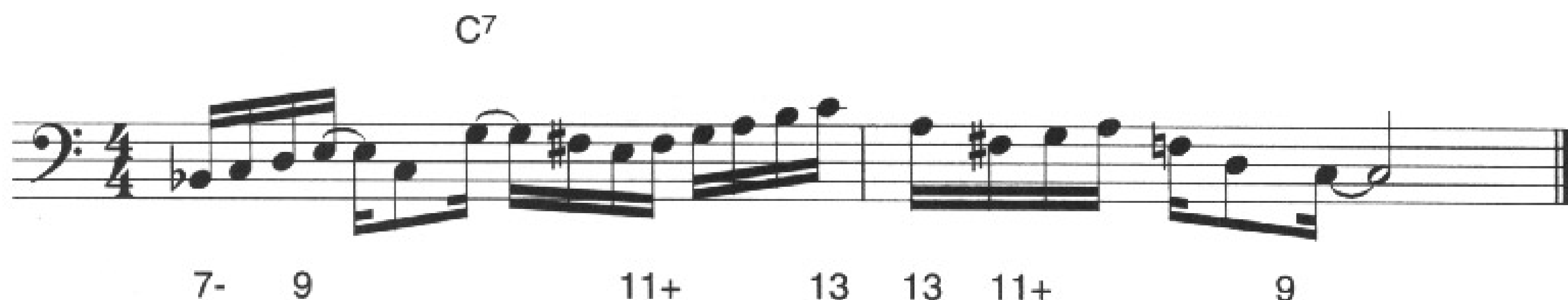
Fig. 29

11+ 9- C7 · 11+ 9+ C7 · 11+ 9- C+ · 11+ 9+ C+ · 13 11+ 9- C7 · 13 11+ 9+ C7 · 13 11+ 9- 5- C7 · 13 11+ 9+ 5- C7

Ao utilizarmos os acordes da figura 28 e os adicionais da figura 29 surgem novas demandas. A memorização de todas as superposições possíveis, em todos os tipos de acordes e em todas as tonalidades, é algo a ser "digerido" gradualmente, empregando-se o tempo que for necessário.

Outro aspecto a ser examinado refere-se a acordes que não soam muito bem se forem executados isoladamente. Tente chegar a esses sons a partir das notas mais simples do acorde, de forma que as 9ªs, 11ªs e 13ªs agregadas se encontrem relacionadas com algo consonante em sua proximidade. Do contrário, a superposição pode soar forçada, desligada do contexto harmônico e sensivelmente incorreta. Uma maneira de solucionar o problema é escolher e aplicar, antes desses sons, outros sucessivos mas pertencentes ao acorde (por exemplo, na forma de uma frase). A figura 30 mostra um exemplo desse tipo a partir de um acorde básico, no caso, C7. Os números abaixo das notas indicam seu intervalo com relação à tônica.

Fig. 30



É importante salientar que a forma melódica é algo muito pessoal e depende do grau de conhecimento, bem como da experimentação e treino constantes. Também não há um modo de garantir que o que soa bem para você possa vir a soar bem para outros ou até a você mesmo, mais à frente. Por isso é fundamental aprimorarmos nossa cultura musical ouvindo, tirando, escrevendo e analisando a obra de músicos consagrados dentro do estilo, para "sacarmos" como cada um pensa e como resolvem os problemas, e a partir daí tentarmos encontrar nosso próprio caminho. Já comentamos sobre a dificuldade de se conhecer todas as alterações possíveis, em todos os tipos de acordes e em todas as tonalidades. Mas existe uma maneira de tornar tudo mais simples, que é exatamente considerar-se a superposição. Se extrairmos a 9ª, a 11ª aum e a 13ª de um acorde de C, por exemplo, obteremos as notas Ré, Fá# e Lá. Isso nos leva à seguinte conclusão: se quisermos acrescentar 9, 11+ e 13 a um acorde de C7, apenas devemos sobrepor uma tríade de D ou seja, uma tríade sobreposta uma segunda maior acima da tônica oitava acima. Dessa forma já não pensamos em termos de superposição de 9ªs, 11ªs ou 13ªs, e sim em termos de acordes múltiplos, ou seja, no exemplo acima, um acorde perfeito maior de Ré sobreposto a um acorde de C7. As vantagens que surgem a partir do momento em que se pensa em termos de acordes múltiplos são várias: esse enfoque é mais rápido e fácil de se lidar; é mais puro em sua sonoridade; e aumenta a quantidade de alterações possíveis em qualquer acorde dado. Por exemplo, uma tríade de B (B, D#, F#) aplicada sobre um acorde de C7M soa bem e é um tipo de montagem que foi largamente utilizada, criando uma 9ª aum – intervalo que não é aconselhado (quadro 1 da figura 28). Esta exceção acontece talvez porque acordes múltiplos são de âmbitos diferentes e se escutam de forma separada.

Fig. 31

Acorde de sétima básico	Localização das tônicas dos acordes superpostos, expressa em intervalos, com relação ä tônica dos acordes básicos	
	Tríades maiores	Tríades menores
* Maior de tônica	13 11+ 9 2ªM 7+	
	9 5ª J 7+ 11+ 9+ 7ªM 7+	11+ 9 7ªM 7+
Menor de tônica	11+ 9 2ªM 6m ou 13 11+ 9 m7+	11 9 2ªM 6m ou 13 11 9 m7+
	9 7+ 5ª J 6m ou 9 m7+	
	11+ 7+ 7ªM 6m ou 11+ m7+	11+ 9 7+ 7ªM 6m ou 11+ 9 m7+
Sétima menor	11 9 7ªm 7m ou 11 9 ø	
** Sétima dominante	13 11+ 9 2ªM 7	9- 7 2ªm 5+
	9+ 3ªm 7	
	11+ 9- 5ªdim 7	11+ 9+ 3ªm 7
	9+ 7 6ªm 5+	
	13 9- 6ªM 7	13 11+ 9- 5ªdim 7

* Se incluem também os acordes de 6M

** Se incluem também os acordes 7/ 5+ e 7/ 5-

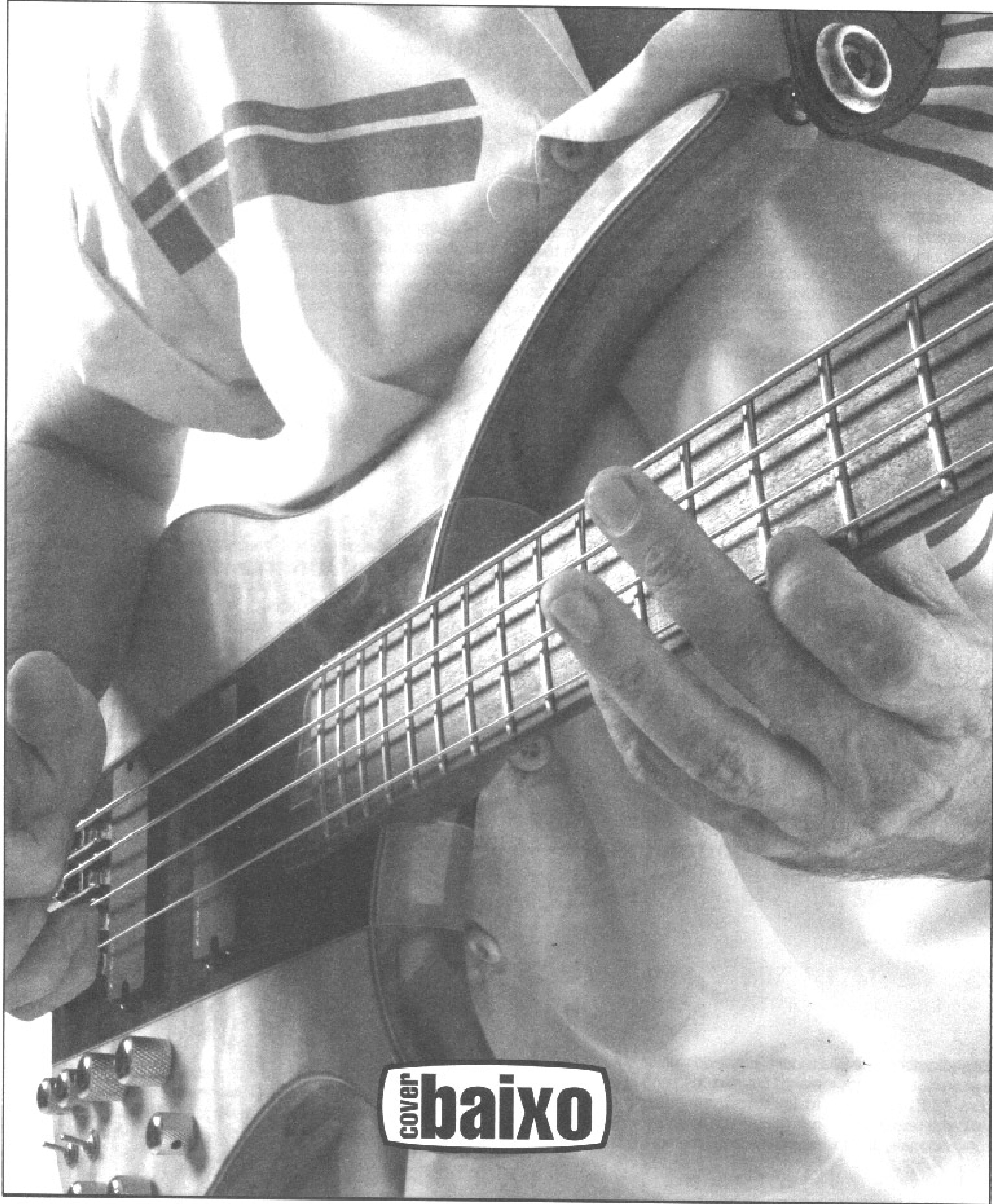
O procedimento para cifrarmos acordes superpostos é o que se representa abaixo. Escreve-se o acorde básico e, em cima deste, coloca-se uma linha horizontal sobre a qual se escreve a tríade aplicada.

C#	Bm
B7	C7M

Na figura 32 temos alguns exemplos de frases onde se usam acordes múltiplos. Note que sua função, nestes exemplos, é de dominante.

Fig. 32

função harmônica

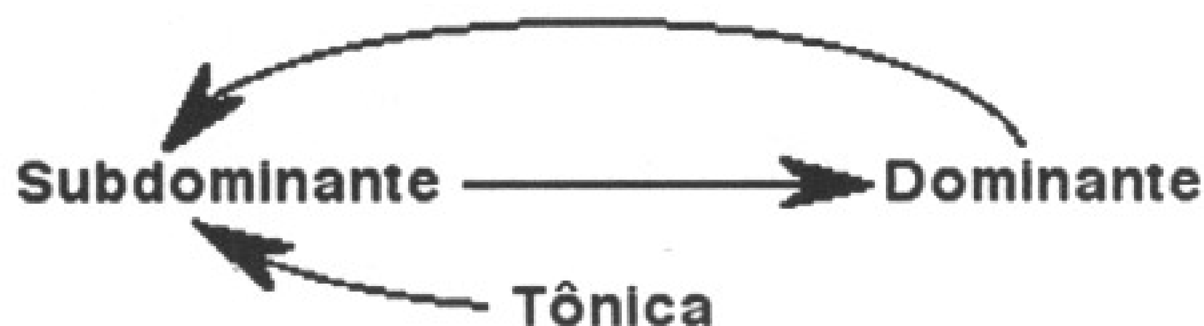


FERNANDA LUPO

Função harmônica

Uma vez aprendidos os cifrados e as estruturas dos acordes no jazz, chegou a hora de aprendermos as funções das quatro famílias de acordes, ou seja, vamos tratar da compreensão da sucessão funcional dos acordes. A primeira observação que se pode fazer é que, na verdade, seriam três famílias apenas, pois os acordes maiores e menores de tônica desempenham o mesmo papel, estabelecendo a tônica nos modos maior e menor. Os acordes de tônica podem ser comparados com imãs, exercendo atração sobre outros tipos de acorde por meio de tensões que devem ser resolvidas. A tônica é o único acorde que oferece repouso total. Os dominantes, por sua vez, encontram-se tão perto da tônica e são tão intensos e potentes, que devem resolver-se nelas. Os acordes menores de sétima, que atuam como subdominantes, por estarem mais distantes da tônica funcionam como tônica secundária. Proporcionam repouso, mas não são inertes. Em função disso, os acordes subdominantes conduzem à dominante, que por sua vez, resolve na tônica ou em outro subdominante. Uma vez que a sucessão de acordes chega à tônica, pode chegar a seu fim ou iniciar um novo ciclo, deslocando-se a um subdominante qualquer.





Um indicador que facilita a identificação dos movimentos harmônicos é o uso de algarismos romanos nos cifrados, sendo I para 1º grau, II para 2º III para 3º e assim sucessivamente. As alterações são indicadas pelo uso dos sinais (b ou #) da mesma forma que nas cifras convencionais, porém antes de cada algarismo.

Fig. 33

(Fa#)	G#m7	Bm6	A#m7	D#7	G#m7	G7	F#7M
(La)	Bm7	Dm6	C#m7	F#7	Bm7	Bb7	A7M
(Mib)	Fm7	Abm6	Gm7	C7	Fm7	E7	Eb7M

A figura 33 mostra três sucessões de acordes em três tonalidades diferentes. Pelos tipos de acordes usados poderíamos deduzir que são iguais, mas seria difícil compararmos as fundamentais em função da relação existente entre elas. Entretanto, se traduzirmos tais sucessões para um idioma comum usando-se o sistema de números romanos, teremos:

IIm7 IVm6 IIIm7 VI7 IIm7 bII7 I7M

Dessa forma, o problema de transposição de sucessões de acordes se reduz incrivelmente e a análise se torna fácil, mesmo havendo modulações. Basta indicar a tonalidade inicial e as tonalidades para as quais a peça venha a modular no início de cada seqüência; esse procedimento facilita a transposição para instrumentos afinados em outras tonalidades, como é o caso dos instrumentos de sopro. O executante deve estar seguro quanto à questão dos intervalos para que o sistema funcione da forma correta. Voltando à figura 33, se traduzida para esse conceito teremos:

(Fa#)	IIm7	IVm6	IIIm7	VI7	IIm7	bII7	I7M
(La)	IIm7	IVm6	IIIm7	VI7	IIm7	bII7	I7M
(Mib)	IIm7	IVm6	IIIm7	VI7	IIm7	bII7	I7M

A figura 34 mostra um exemplo de seqüência com modulação transposta para um instrumento. Nessa situação, a indicação da tonalidade de cada trecho deve estar localizada no início do mesmo; usam-se letras maiúsculas para indicar tonalidades

maiores e letras minúsculas para tonalidades menores. Por exemplo: Si (maior), ou si (menor).

Fig. 34

alturas reais	IIm7 Sol b	V7	|	IIm7	V7	|	IIm7 La b	V7	|	IIm7	V7	|
instrumento sopro em Sib	IIm7 La b	V7	|	IIm7	V7	|	IIm7 Sib	V7	|	IIm7	V7	|

Às vezes é difícil reconhecer uma modulação; no entanto, é necessário fazê-lo, para que se chegue a uma compreensão mais clara das tendências de uma sucessão de acordes. Vamos supor que a seqüência acima fosse escrita da forma convencional, e que não fosse indicada a modulação para outra tonalidade. Teríamos então:

Abm7	**Db7**	**Gb7M**	**Abm7**	**Db7**	**Gb7M**	**Bbm7**	**Eb7**	**Ab7M**	**Bbm7**	**Eb7**	**Ab7M**
IIm7	**V7**	**I7M**	**IIm7**	**V7**	**I7M**	**IIIm7**	**VI7**	**II7M**	**IIIm7**	**VI7**	**II7M**

Sabendo que a tonalidade inicial é Gb, poderíamos facilmente acreditar que os acordes Bbm7, Eb7 e Ab7M estivessem cumprindo funções dentro da tonalidade de Gb, ou de alguma forma funcionando como acordes de passagem – o que está errado, pois esses a acordes estão cumprindo funções dentro da tonalidade de Ab (como segundo, quinto e primeiro graus desta). A maneira mais fácil de se determinar as modulações de uma música é localizar os dominantes. Dentro de uma tonalidade só é possível a existência de um dominante. Quando aparecem dominantes diferentes daquele relacionado à tonalidade, temos a indicação de que existe modulação. Por exemplo: na tonalidade de C só é possível a existência do G7 como função dominante. Qualquer outro dominante que apareça estará obviamente fora dessa tonalidade. Além da localização dos dominantes é importante estabelecer a forma como se relacionam aos acordes próximos, para se determinar a "geometria" da modulação. No exemplo da figura 34, é de 2º, 5º e 1º graus. Por sua característica de inércia e monotonia, os acordes de tônica podem "debilitar" uma seqüência, tornando necessárias as modulações, às vezes, por um tempo curto. Uma das modulações mais comuns é a de quarta justa, fazendo-se com que este soe como uma nova tônica. A relação existente entre tonalidades separadas por uma quarta justa é tão estreita, e a duração da modulação é tão pequena, que talvez até fosse errado considerá-la como modulação. Isso acontece devido à estrutura semelhante dos acordes de tônica e quarto grau (ambos são 7M). A figura 35 mostra uma seqüência com essa característica e apresenta duas opções para cifragem utilizando-se números romanos (o que também é

conhecido como cifra analítica). A seqüência inferior, embora não seja aconselhável nesse caso, também seria válida em uma situação na qual a modulação fosse mais longa e com outros acordes cumprindo funções dentro da tonalidade de Fá.

Fig. 35

	C7M	**Dm7**	**G7**	**C7M**	**Gm7**	**C7**	**F7M**	**Fm6**	**C7M**
opção 1 correto	**I7M** Do	**IIm7**	**V7**	**I7M**	**Vm7**	**I7**	**IV7M**	**IVm6**	**I7M**
opção 2 não aconselhável	**I7M** Do	**IIm7**	**V7**	**I7M**	**IIm7** Fa	**V7**	**I7M**	**IVm6** Do	**I7M**

Ao traduzirmos seqüências em números romanos é importante notar que existem as que aparecem com grande freqüência, e aquelas que não são tão freqüentes. A seqüência IIm7/ V7/ I7M, por se tratar de uma montagem de grande importância para se estabelecer uma modulação é a mais comum. Essa seqüência foi objeto de outro produto com minha assinatura – a vídeo-aula II/V7/I TÉCNICA E MELODIA, também distribuída pela editora HMP (esse material pode ser encontrado nas lojas especializadas). Por serem comuns, as modulações por quartas também podem apresentar acordes como Vm7, I7 e IV7M, assim como o IVm7, ou com menos freqüência, IVm6, que se observa no exemplo. A figura 36 mostra uma tabela com as funções mais comuns.

Fig. 36

1 - **V7**..Dominante

2 - **IIm7**.....................................Funciona como subdominante de **I7M**, antecede o dominante e substitui o **IV**

3 - **I7M**......................................Tônica

4 - **VI7**.......................................Antecede o **II**

5 - **IIIm7**...................................Substitui o **I7M**

6 - **VI7m**...................................Substitui o **I**

7 - **I7**..Dominante do **IV**

8 - **IV7M**...................................Tônica passageira

9 - **V7m**.....................................**IIm** do **IV**, e pode anteceder **I7**

10 - **IVm7**..................................Acorde de transição entre **IV7M** e **I7M** ou entre **IIm7** e **I7M**

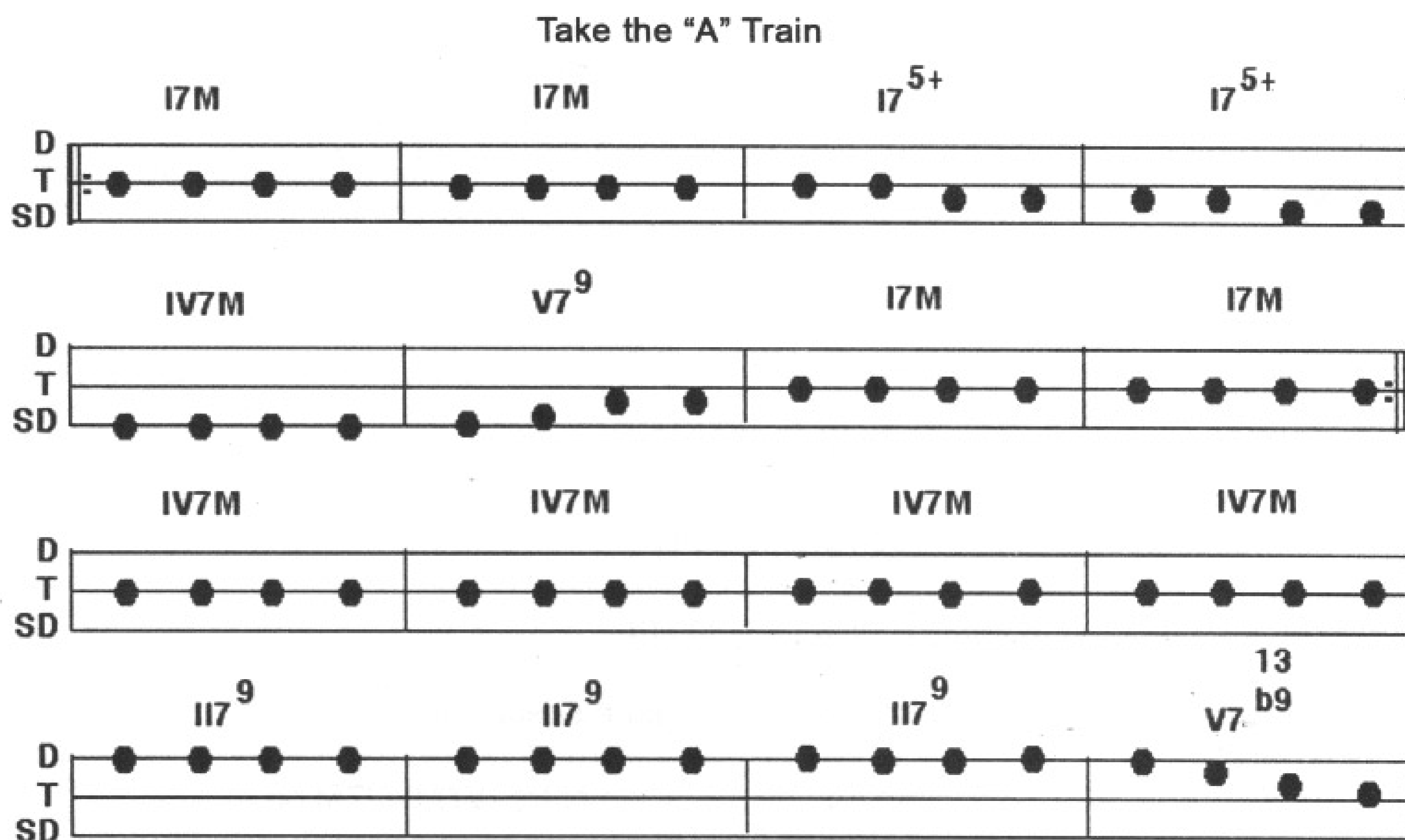
11 - **II7**...Às vezes substitui o **IIm7**. Mas no geral se coloca entre o **VI7** ou **VI7** e **V7**

12 - **bIII7m**.................................Substitui o **VI7**. Costuma-se usar ebtre **IIIm7** e **IIm7**

13 - **I7M**......................................Normalmente se coloca entre **IV7m** e **I7M**

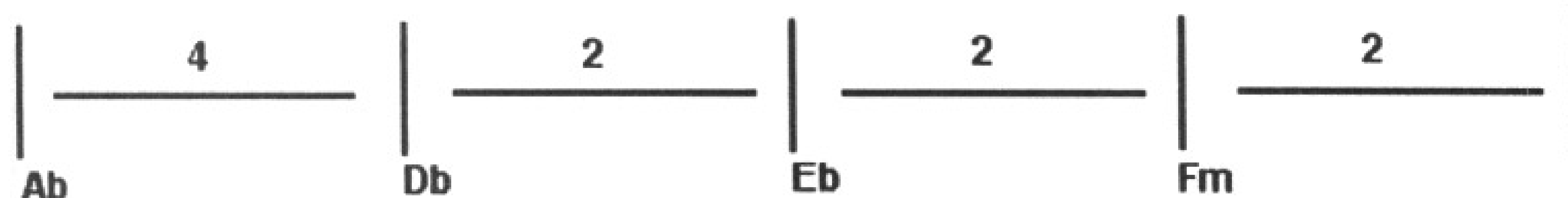
Uma vez que se tenha traduzido os acordes de uma peça em números romanos, a próxima etapa consiste em estudar a peça com o intuito de compreender a estrutura funcional de modo geral, agrupando-se os conjuntos de acordes em áreas de tônica, dominante e subdominante, e agrupando-se compassos que deslocam a peça para outra tonalidade. A figura 37 mostra um diagrama no qual se aplica esse procedimento: o famoso tema "Take the 'A' Train", do pianista e compositor Duke Ellington. Não significa que os acordes sejam todos I, V e IV, mas que os demais acordes podem ser classificados na área geral de tônica, dominante e subdominante.

Fig. 37



O agrupamento de compassos pode ser ilustrado pelo diagrama abaixo. Esse procedimento reduz drasticamente as dificuldades que normalmente encontramos quando estamos iniciando no campo da improvisação. Ele nos oferece um panorama claro de como os acordes podem se relacionar dentro de campos tonais específicos. Sendo assim, já não pensamos nos acordes de forma separada, mas como partes de um todo que, em muitos casos, pode ser resolvido com o uso de poucas frases que abranjam o maior número de acordes.

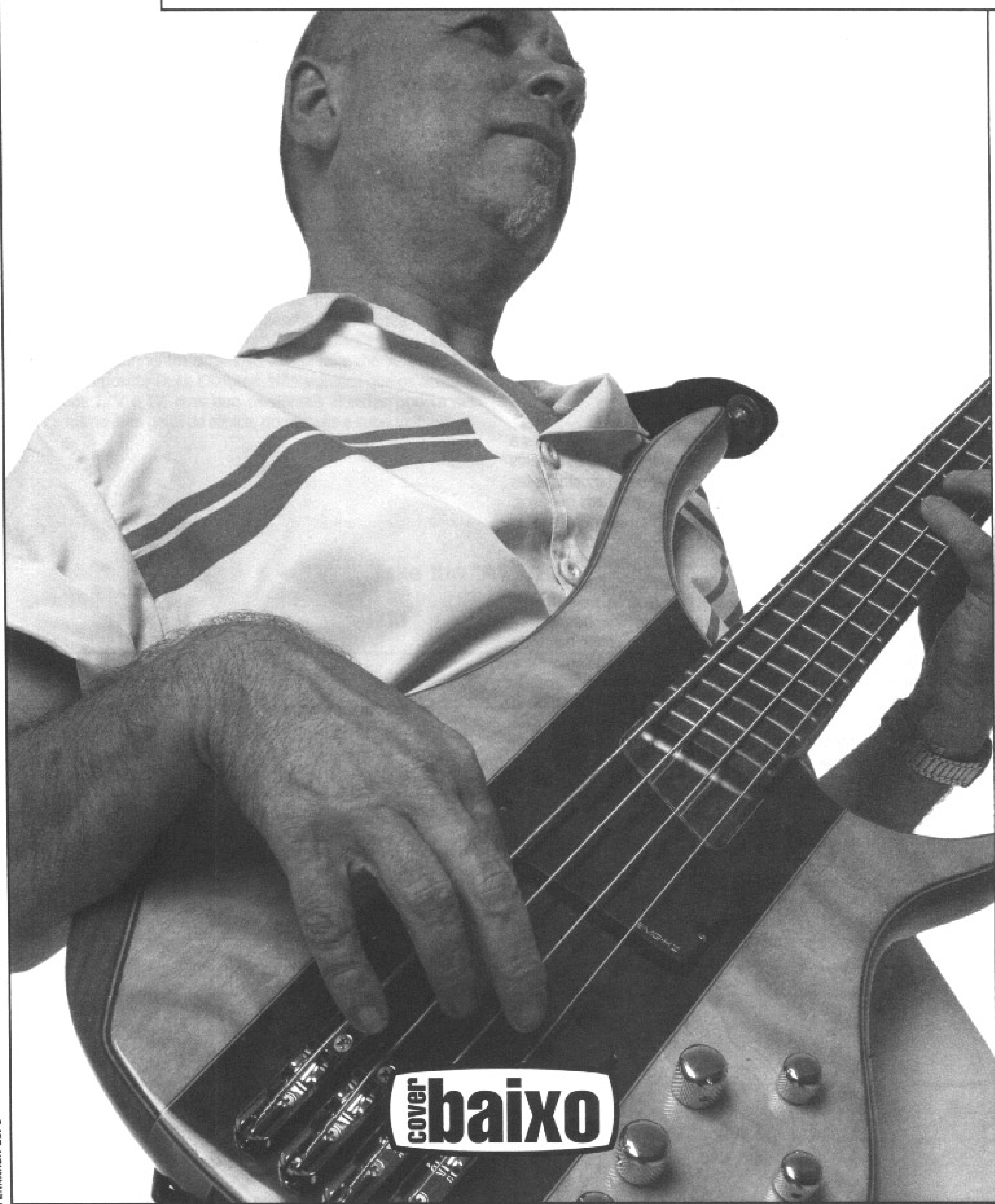
Fig. 38



O material apresentado até aqui mostra como podemos nos ater a diversos aspectos para conduzir de forma satisfatória nossos solos e acompanhamentos. Embora o nosso enfoque seja jazzista, esses procedimentos podem e devem ser aplicados em outros gêneros, pois os conceitos aqui apresentados extrapolam largamente as fronteiras do que costumamos denominar gênero musical.

Embora este material não seja totalmente inédito, foi devidamente adaptado e acrescido de conteúdos criados especialmente para esse trabalho; a isso somou-se o material proveniente de inúmeros workshops e clínicas, e de apostilas que utilizo em meus cursos. Não espere absorver todo esse conteúdo de imediato; em se tratando de improvisação, "as fichas vão caindo" no momento certo – e o que determina a velocidade do processo é justamente a dedicação ao estudo. Seu estudo deve ser contínuo, e o experimentalismo deve estar sempre presente. O treinamento constante é condição fundamental para interiorizarmos a informação sonora com a qual trabalhamos, na forma de senso de alturas, de intervalos e de rítmica cada vez mais aprimorados; nesse processo levaremos a vida inteira, pois o aprendizado é constante e a cada dia temos novas "sacações". Um elemento imprescindível nesse contexto é o desenvolvimento da capacidade de cantar – cantar tudo que se toca e tocar tudo que se canta. Não existe outro caminho para se desenvolver a percepção tão necessária à atuação satisfatória como baixista, seja qual for o estilo.

harmonização

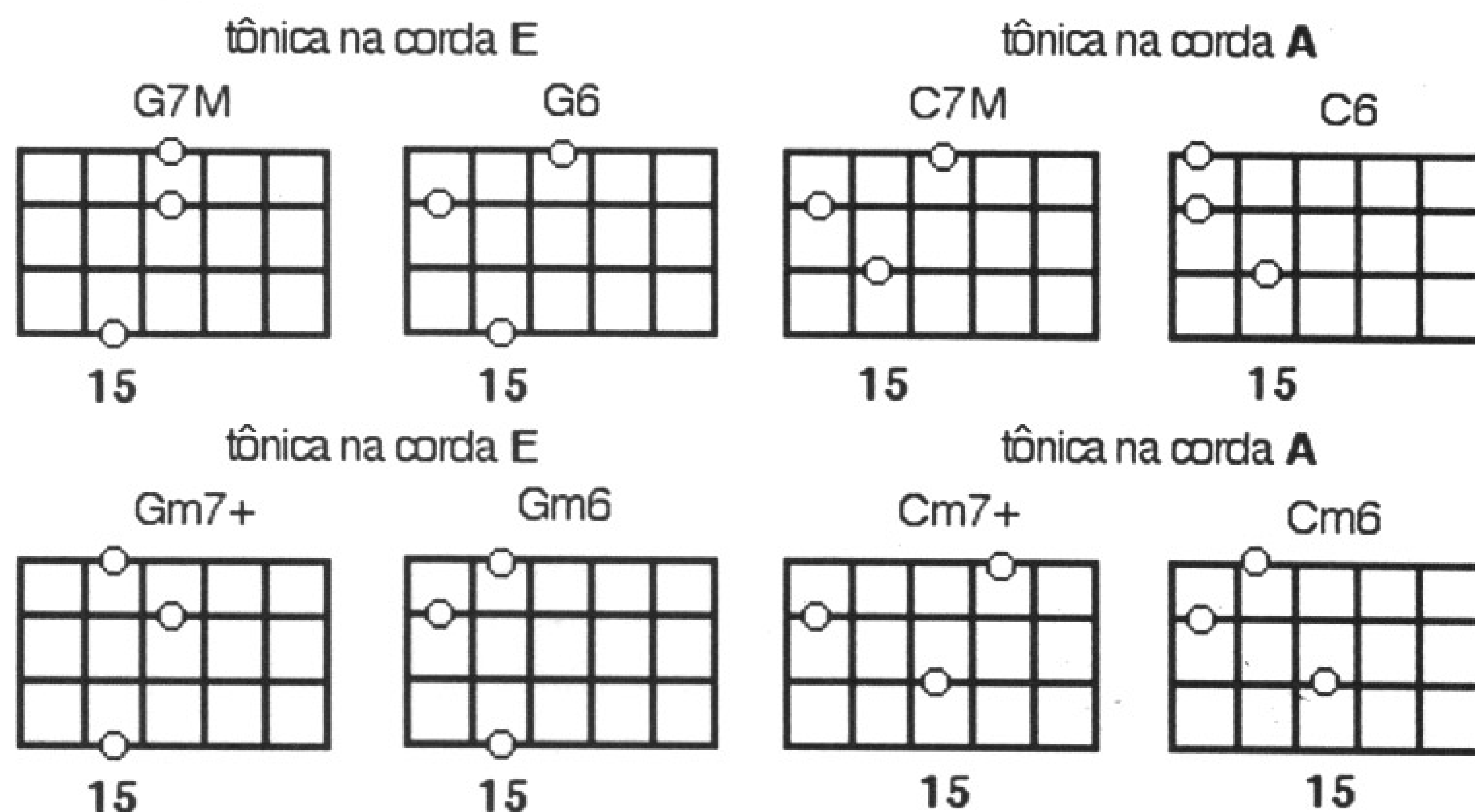


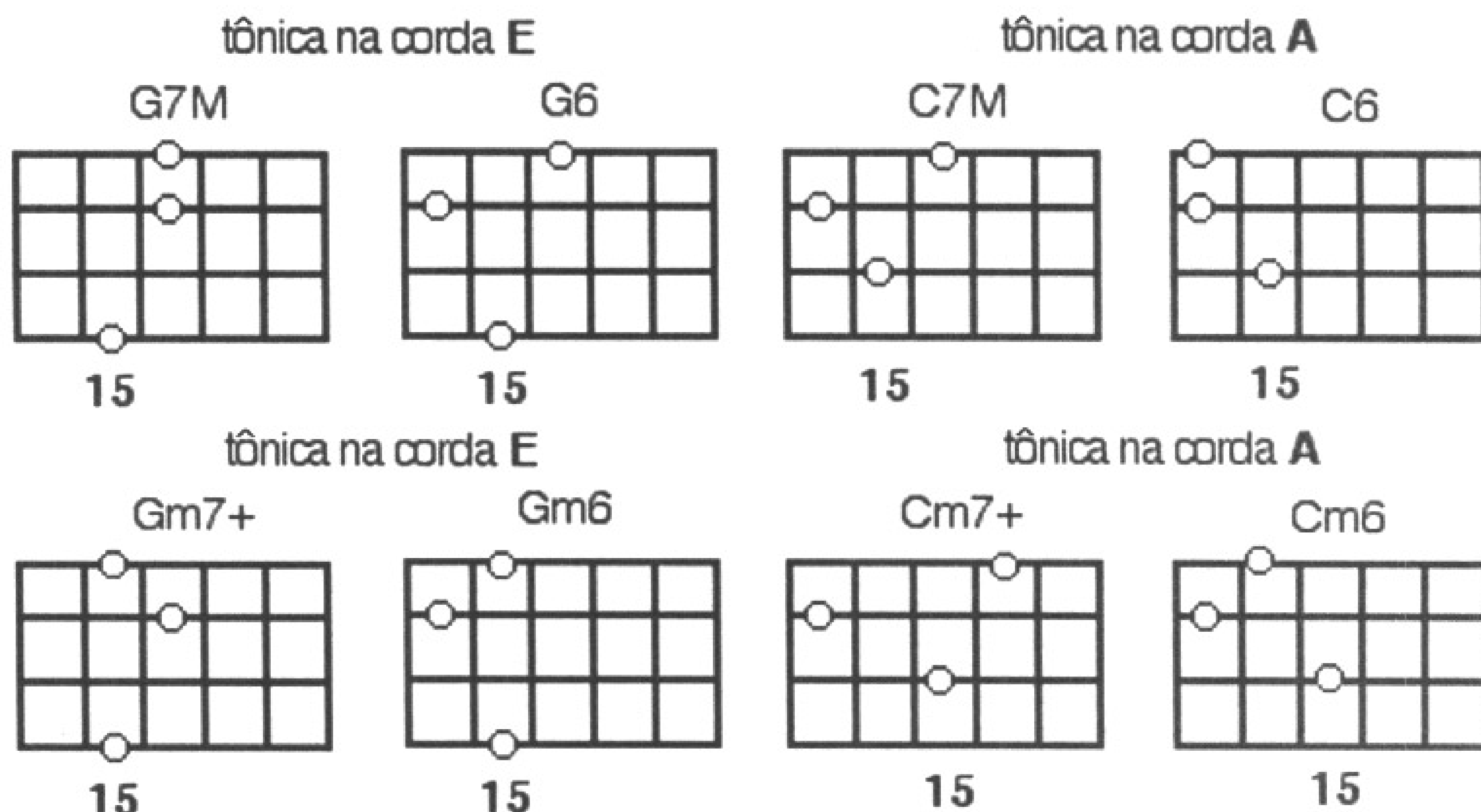
FERNANDA LUPO

Harmonização no contrabaixo

Em muitas situações é necessário conhecermos os encaminhamentos harmônicos sobre os quais estamos trabalhando de uma maneira mais profunda, de forma a executar essas estruturas. Normalmente lançamos mão de algum instrumento harmônico, como piano ou violão, pois há problemas que só conseguimos resolver quando tocamos. Embora não tenha sido concebido para isso é possível, em certa medida, executar-se progressões harmônicas no contrabaixo – em alguns casos, até mesmo com a melodia inclusa. Para isso usamos a oitava superior (em geral, acima da 12ª casa) para fazer as montagens, pois nas regiões graves os acordes não soam bem. Certamente existem limitações, dadas as características do instrumento, mas dispondo de certo grau de abstração, conseguiremos montar seqüências até bem sofisticadas. Basta estabelecermos funções adequadas às notas que escolhermos, que geralmente incluem as notas de tensão mais proeminentes em um determinado acorde, completando a sonoridade com a melodia da música. Nessa situação, como no caso das superposições de acordes, acontece também de uma montagem executada de forma isolada não parecer muito com aquilo que tínhamos em mente, podendo até soar completamente diferente, mas basta executar a seqüência toda onde se inclua nosso acorde para perceber que tudo se encaixa e faz sentido. Em outras palavras, escutaremos nosso acorde no contexto onde se insere. A seguir, algumas montagens possíveis.

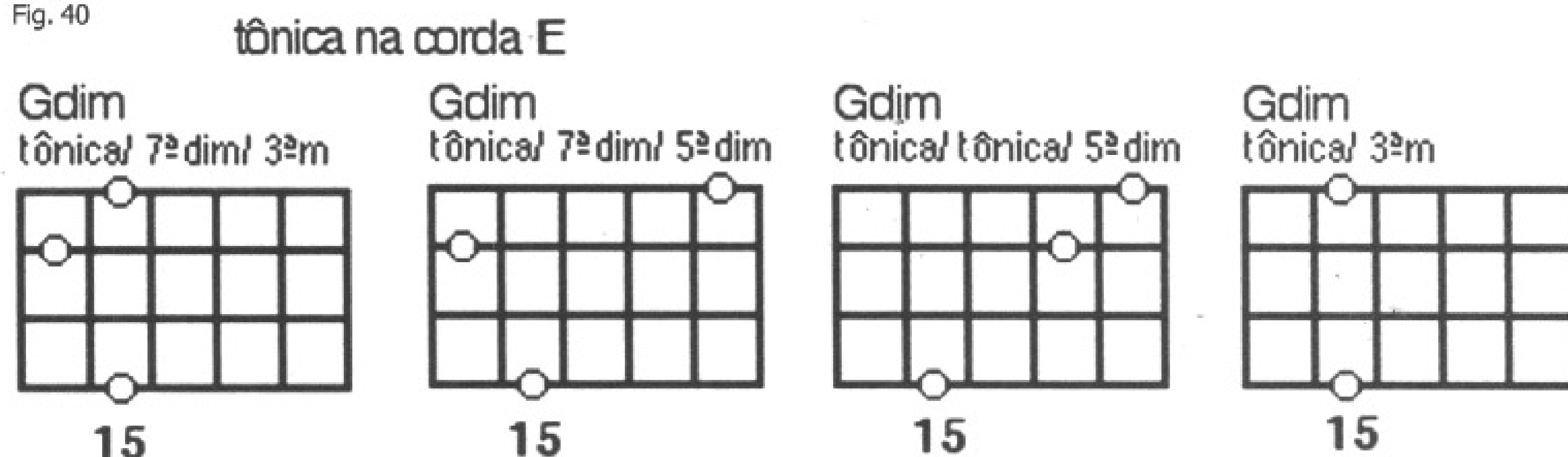
Fig. 39





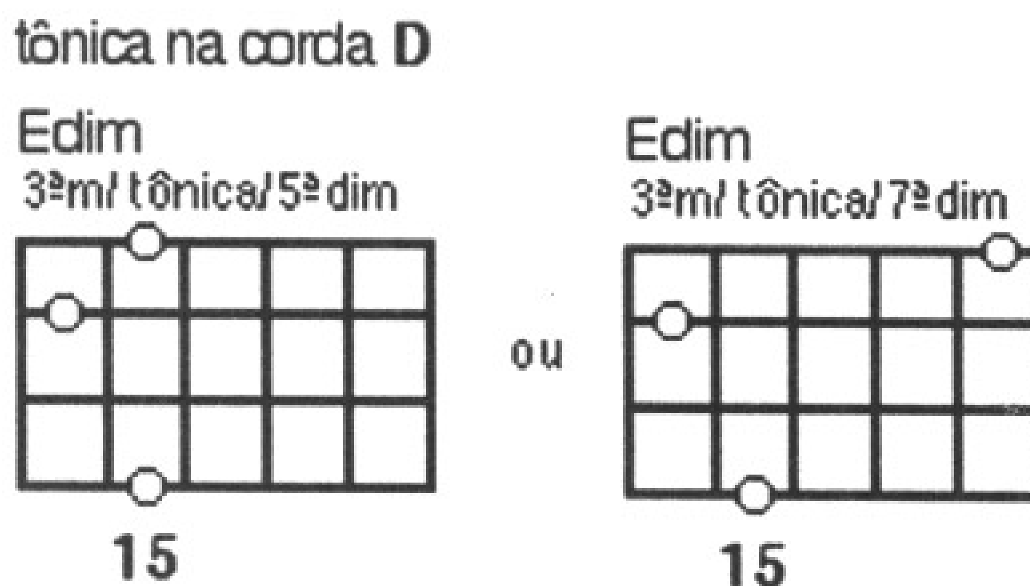
As montagens acima mostram as possibilidades dentro das categorias principais sem incluir ainda os diminutos. Uma observação importante: se prestar atenção, verá que o acorde de C6 tem exatamente a mesma montagem do acorde de Cm. A diferença entre eles é qual das notas consideramos como tônica. No caso do Cm6, a montagem deve ser interpretada vindo da nota mais grave para a mais aguda, como 3m, 5ªj e tônica, e no caso do C6, tônica, 3ª e 6ª. "Abstração" é justamente isso: é tentarmos "escutar interiormente" a nota que escolhemos como referência para um determinado acorde. Há situações nas quais é preciso eliminar a tônica para se chegar à montagem certa e escutá-la atuando dentro da montagem e do contexto, porque certos acordes possuem tensões tão influentes quanto ela e produzem maior efeito harmônico no resultado final, fazendo com que a tônica fique subentendida. Os acordes diminutos exigem um grau de abstração ainda maior; em certas situações, o uso da tônica e da terça menor já bastam para nos fazer "ouvir" o acorde; isso pode ser comprovado facilmente. Faça o seguinte: corda Mi casa 10 (Ré) e corda Sol casa 10 (Fá) como terça menor de Ré. É uma montagem com apenas duas notas, mas se você se deslocar em intervalos de um tom e meio verá que o "espírito" do diminuto estará presente no conjunto da sonoridade dos deslocamentos. São situações desse tipo que fazem com que a montagem dos diminutos seja especial.

Fig. 40



Acima, algumas montagens possíveis com a tônica na corda Mi. Note que a primeira montagem da esquerda para a direita é exatamente igual à montagem do acorde Gm6, mas nesse caso o 6º grau deve ser interpretado como 7ª diminuta. Existe também a possibilidade de se montar acordes diminutos que tenham a tônica na corda Mi usando-se a tônica na corda Ré. Novamente sua montagem é exatamente igual à do Gm6 em um dos casos, mas a interpretação das notas da montagem, mais uma vez, é o que faz a diferença. No exemplo abaixo temos, da nota mais grave para a aguda: Sol, Mi e Si bemol, sendo Sol a terça menor do Mi, seguido de sua 5ª diminuta Si bemol ou no lugar da 5ª diminuta, a 7ªdiminuta.

Fig. 41



Como forma de estudar a montagem de acordes no contrabaixo tente trabalhar com o material de seu repertório (sugestão: as figuras 33, 34 e 35 apresentam seqüências cuja montagem é bem simples). Você verá que é possível tocar de tudo e que sempre há uma maneira de se resolver as questões, por mais intrincadas que sejam.

BIBLIOGRAFIA

Improvising Jazz - **Jerry Cocker**
Improvising Jazz Bass - **Rick Laird**
Segredos da Improvisação - **Nico Assumpção**

método de

contrabaixo

Conceitos para improvisação

Geraldo Vieira

Esta edição de Toque de Mestre nos traz a contribuição de **Geraldo Vieira** em um texto de fácil compreensão, com vasto material harmônico, muitos licks e o objetivo de oferecer um ponto de vista analítico sobre os diversos componentes que fazem parte de um tema de jazz. O autor apresenta uma visão "decupada" da estética jazzista por meio de explicações técnicas detalhadas e comentários personalíssimos, frutos da sua experiência como músico e professor. Apoiado no acervo pessoal acumulado ao longo de sua trajetória e em um antigo tratado, produziu uma mistura consistente e abrangente, exposta de forma agradável e didática. Além de acordes, escalas, funções harmônicas, walking bass e outros tópicos comumente explorados, neste método você vai encontrar a abordagem prática para ingressar ou aprimorar-se no mundo das improvisações e dos solos. Entre outros, são apresentados exercícios específicos, direcionados ao desenvolvimento dos atributos perceptivos do músico, e também boa dose de propostas experimentalistas, que motivam a criar fazendo uso da intuição. As explicações claras, a riqueza de exemplos e as dicas preciosas do mestre constituem material de estudo imprescindível para baixistas e todos que desejam saber mais sobre improvisação e sobre o que é tocar jazz.


FERNANDA LUPO

Geraldo Vieira é baixista profissional há mais de 30 anos, atuando também como produtor musical e professor. O instrumentista já tocou com Raul Seixas, Bocato, Rogério Duprat, Arrigo Barnabé, Belchior, Guilherme Arantes, entre outros, tendo também uma passagem importante na lendária banda de rock´n roll Made in Brazil. Geraldo reúne musicalidade, grooves e técnica, sendo um dos instrumentistas mais requisitados no Brasil. Atualmente é professor do IB&T, em São Paulo e está lançando um álbum com seu grupo Vortex.

cbspt@terra.com.br



www.editorahmp.com.br



www.coverbaixo.com.br